

52
ISSN 0130—6405
Искусство
КИНО
7 1983








**С 7 по 21 июля в Москве —**
**XIII Международный кинофестиваль**






# ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР



Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

7
1983

# СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО СОДЕРЖАНИЕ



На 1-й стороне обложки: Инна Чурикова в фильме «Васса» (режиссер Г. Панфилов, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки: Джулиано Джемма в фильме «Следствие с риском для жизни» режиссера Дамиано Дамиани (Италия)

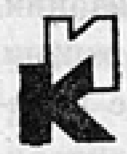
# Iskusstvo Kino

# Cinema Art





Адрес редакции: 125319, Москва, А 319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151 02 72.
Сдано в набор 13.04.83.
Подп. к печати 15.06.83. А 01703
Формат бумаги 70×90[1]/[16].
печ. л. 12, 12, усл.-печ. л. 14, 18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1044
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области



*К 80-летию II съезда РСДРП*

А. Медведкин

# Это было со мною и со страной...

Людям старшего поколения есть что вспомнить, когда речь идет о такой славной дате, как 80-летие Второго съезда РСДРП. Вообще, я считаю, что трудно найти поколение в истории человечества, которому посчастливилось так прожить свое время, как моему — поколению ровесников XX века. На наши плечи сама История возложила грандиозный труд по преобразованию человеческого общества.

Я состою в рядах ленинской партии уже 63 года. В нашем кинематографе я, видимо, один из старейших коммунистов. В связи с юбилеем это позволяет мне выступить сегодня с некоторыми обобщениями, вспомнить годы и десятилетия, прожитые с партией и со страной, со своим народом.

Родился я в марте 1900 года, и в памяти еще живут трагические картины дореволюционной бездонной российской нищеты и отсталости. Уже ничего не осталось от этого прошлого. Восемьдесят лет титанической борьбы ленинской партии за социализм и коммунизм полностью оправдали учение Маркса о том, что идеи, овладевшие массами, становятся неодолимой силой. На всех этапах истории нашей партии — все 80 лет после Второго съезда РСДРП — это положение не меняется. В битвах с белогвардейщиной и разрухой, в период перехода крестьянства на путь социалистической коллективизации и становления нашей промышленности во время первых героических пятилеток, в суровые годы борьбы с фашизмом и в годы самоотверженного послевоенного мирного труда ленинская партия всегда находила путь к сердцам миллионов, поднимала их на преодоление любых препятствий и трудностей. И сегодня мы можем с радостью видеть, как традиции ленинцев первых призывов подхватывает молодежь, наше будущее. Я считаю себя частицей великой армии солдат и строителей и горжусь этим, как ничем другим.

В 1903 году мне было мало лет, и я, разумеется, еще ничего не понимал. Первые мои воспоминания, связанные с народной борьбой за новый мир, относятся к 1911 году. Был у меня дядя — рабочий железнодорожного депо. Мне он, конечно, тогда ничего не рассказывал, но я знал, что он участвует в нелегальных сходках, ведет борьбу в защиту рабочего класса. Вспомнил я о нем в 1917 году, когда началась российская революция.

В 1917 году мне было семнадцать лет. Летосчисление ровесников века в истории страны очень простое: в 1903 году мне было три года, в 1905 году — пять лет, в 1914 — четырнадцать... Не правда ли, в этом летосчислении есть нечто глубоко символическое: легко складываются в единый образ все знаменательные даты жизни моего поколения. Ведь собственный опыт для летописца времени — тоже документ эпохи.

Что такое 17 лет? Это весна, первая любовь... Я в этот год впервые взял в руки винтовку. Дело было так. Я учился в Пензенском техническом училище, которое готовило дорожных мастеров, слесарей, машинистов для железной дороги. Вместе с другими учащимися входил в боевую дружину по поддержанию порядка в городе.

Тогда же явилась мне в лице солдата-фронтовика, одного из пензенских вожаков — Кураева, — партия большевиков. Маленький, в шинели, кашлял... Он часто выступал на митингах. Время было беспокойное — двоевластие. У нас в Пензе споры между большевиками и эсерами

кипели отчаянные. Мы — рабочие ребята — шли, конечно, за большевиками. В партию большевиков я вступил в 1920 году, на фронте, в Первой Конной армии.

В трудный год молодой Советской республики — 1919-й — я был организатором добровольной дружины, которая отправилась на Южный фронт отражать натиск белогвардейских полчищ Деникина. Служил сначала в Царицыне. Так как у меня было техническое образование, меня поставили командовать пленными казаками на военно-полевых строительных работах. Мы рыли укрепления, строили площадки для орудий... Затем я продолжил службу в рядах легендарной Первой Конной...

Строки постановления ЦК КПСС «О 80-летии Второго съезда РСДРП» снова и снова возвращают память к героическому времени, свидетелем и участником которого мне посчастливилось быть. Сколько ярких событий за словами постановления: «Партия большевиков, вооруженная учением марксизма-ленинизма, возглавила освободительную борьбу пролетариата и его союзников в трех российских революциях и привела трудящиеся массы к победоносному Октябрю»! Передо мной возникают лица товарищей — бойцов Первой Конной... Конармия — самая замечательная страница моей жизни. Я был бойцом в эскадроне, потом работал в штабе (грамотных людей тогда было мало). Служил в должности «оперота» (оперативный отдел) — нечто вроде начальника полевого штаба при командире полка: изучал оперативные карты, писал и получал донесения... В Конармии же началась и моя деятельность на ниве искусства — вместе с товарищами мы создали солдатский сатирический театр.

Вспоминаю сражения с Деникиным, потом с белополяками, затем мы взялись за Врангеля. Наша дивизия дралась во время штурма Перекопа на Чонгарском перешейке. Мы сломили сопротивление белых, и дивизия получила звание Чонгарской. А когда в двадцать пятом году у меня родилась дочь, я назвал ее Чонгара...

Сейчас, когда партия отмечает 80-летний юбилей, я думаю о том, как росли мы, дети нашего века, в эпохе, беспрецедентной по значению в истории человеческой цивилизации. Идеи коммунизма определили течение жизни, и я счастлив, что нашел в ней достойное и богатое событиями место.

Скупые, но необычайно емкие строки постановления «О 80-летии Второго съезда РСДРП» подчеркивают, что в условиях разрухи, экономической и политической блокады со стороны капиталистических держав трудящиеся Страны Советов осуществили коренные преобразования: социалистическую индустриализацию, коллективизацию сельского хозяйства, культурную революцию. Радостно сознавать свою причастность к труду народа, вдохновленного идеями партии. Индустриализация страны стала основной темой моей кинематографической деятельности в годы первой пятилетки. На передвижной кинофабрике (это был многократно описанный в истории кинопоезд «Союзкинохроники») я совершил шесть рейсов. Первый был посвящен железным дорогам, главному виду транспорта и в то время. Затем, помню, по маршрутам, подсказанным ЦК партии, кинопоезд был направлен в Криворожский рудный бассейн оказывать помощь шахтам и заводам в борьбе с бюрократизмом, бесхозяйственностью. Был у нас и рейс на пуск Днепрогэса. После мы успели плодотворно поработать на уборке урожая, помогая молодым, еще неокрепшим колхозам. Тогда же мы начали разрабатывать и такой метод пропаганды, как противопоставление плохому хорошего. Опыт сатиры, приобретенный в клубах и театрах Конармии, я использовал теперь на главном участке битвы за социализм — на трудовом фронте.

Первым моим учителем в кинематографе был Н. П. Охлопков. После демобилизации из армии некоторое время я работал у него в съемочной группе в качестве ассистента. Потом наши жизненные пути разошлись. В 1930 году я был мобилизован Центральным Комитетом партии в числе 300 коммунистов в Казахстан — на проведение коллективизации. Должность моя звучала мирно: «Уполномоченный по хлебозаготовкам при Павлодарском окружкоме партии». Но на деле приходилось бороться за социалистическое преобразование деревни, преодолевая сопротивление вооруженного кулачества.

Забегая на четверть века вперед, скажу, что в Казахстане мне довелось поработать второй раз — в момент еще одного важного этапа в развитии нашего сельского хозяйства. Теперь уже в качестве кинематографиста: в 1954 году с первыми комсомольцами-целинниками приехала и наша киногруппа. Результатом этой работы стали документальный фильм «Первая весна» и кинокомедия «Беспокойная весна».

Случилось так, что с кинокамерой в руках мне пришлось неоднократно помогать решению разных проблем колхозного строительства. Помню, в первых колхозах производительность труда больших бригад была низкая. И только в передовых сельхозартелях впервые пробивал себе дорогу метод работы звеном. Мы выпустили тогда фильм «За звено», кинопередвижки показывали его по деревням, помогая организационной перестройке колхозов.

Человек я уже немолодой. И почти на всех этапах истории нашей партии старался быть там, где трудно. Меня воодушевляла вера советского народа в свою ленинскую партию. Я был свидетелем ярких событий, когда народ отдавал все свои силы воплощению в жизнь ее предначертаний. Это относится и к неотрывной части народа — советской интеллигенции, в том числе, конечно, и к отряду советских кинематографистов. Триумфальный марш по всем континентам «Броненосца «Потемкин» поверг в состояние шока идеологов антикоммунизма. «Чапаев» воодушевлял бойцов революции в самых отдаленных уголках планеты. После просмотра фильма «Мы из Кронштадта» еще яростней шли в бой с фашизмом испанские республиканцы. Советские кинематографисты были у истоков рождения мирового политического кино, поставили его на службу битвы с империализмом. На всем пути развития советского киноискусства ленинская партия коммунистов создавала условия для расцвета творчества художников, борющихся за социальное преобразование общества, свободу и мир на земле. Подлинным счастьем моей жизни было ощущение масштабов социалистической стройки, работниками которой стали тысячи и тысячи художников, писателей, кинематографистов... Как точно сказано в постановлении: «Партия заботится о развитии социалистической культуры, ориентирует деятелей литературы и искусства на создание высокохудожественных произведений, проникнутых духом партийности и народности».

В своих первых сатирических комедиях я не сразу сумел овладеть оружием политической сатиры, что вызвало в кругах кинематографистов острые дискуссии. И здесь на помощь мне пришел А. В. Луначарский. Жестоко раскритиковав мои промахи, он горячо и практически помог мне во всей дальнейшей работе. Потом часто бывало, что работа шла по прямым заданиям партии. И сам я всегда старался уловить в своем сердце отклик на социальные заказы времени. В годы Великой Отечественной войны мне было поручено руководить группой фронтовых кинооператоров. Затем была Целина. Вместе с партией, вместе с нашим народом я чувствовал внутреннюю потребность включиться в борьбу за мир. Сейчас, когда США бросили все свои силы на новый виток гонки вооружений, я понимаю, как верно звучало предупреждение с экрана почти 25 лет назад в картине «Внимание, ракеты на Рейне!». Сейчас, когда администрация Рейгана до опасных пределов накалила международную обстановку авантюрной стратегией антикоммунизма, идет к концу моя новая работа — фильм-памфлет об американском империализме. В этом я вижу свой вклад в дело нашей партии, о котором так ясно говорит постановление: «КПСС, весь советский народ вместе с братскими партиями, трудящимися стран социалистического содружества, всеми прогрессивными силами решительно выступают против империализма и прежде всего милитаристских кругов США, пытающихся организовать «крестовый» антикоммунистический поход, угрожающий миру ядерной войной». Читая простые и доходчивые строки постановления ЦК КПСС «О 80-летии Второго съезда РСДРП» и вспоминая свои экранные работы, я хочу верить, что они были частью общепартийного дела.

Одной из важнейших своих задач я считаю укрепление широких связей с прогрессивными зарубежными кинематографистами, посильную помощь в создании ими политического кино.

Чем мощнее будут отряды кинематографистов, чьи камеры защищают интересы простых людей земли, тем весомее будет вклад документального кино в общее дело борьбы с озверевшим империализмом. Ведь кинокамера — это наше оружие. Я горжусь тем, что кино в наши дни стало могучим политическим оружием.

Мне много лет, но если не подведет здоровье, то обязательно снова вернусь к тому, с чего начинал свой путь в искусстве — к проблемам народного хозяйства, жизни нашей страны. Подумываю, в частности, о теме, имеющей отношение к вопросам Продовольственной программы, к жизни села. Хотелось бы снять картину о... лошадях. Есть ряд авторитетных специалистов, которые считают, что зря мы полностью отказались от лошадей. Два бидона молока подчас возит огромный трактор — разве это не бесхозяйственность?.. А у меня с лошадьми столько связано! Помню, мне 20 лет... По Украине конным строем идет армия Буденного. Весна. Эскадроны проходят по зеленой траве. Сочный запах мятой травы наполняет душу острой радостью жизни... Я не могу его забыть. До сих пор, выехав за город, сорву травку, разомну в руках. И ощущаю себя молодым. Вспоминаю великое время, когда вместе со своим поколением вступил в бой за счастье, за будущее человечества.

Пусть это сугубо личная деталь, но и она вспомнилась мне, когда я читал постановление о Втором съезде нашей партии. С тех пор минуло много десятилетий. Каждый из форумов советских коммунистов отмерял этапы пути советского народа и всего современного мира. Ныне партия, как и всегда, указывает нам магистральные направления на пути в грядущее. И каждый советский человек на своем месте отдает все силы решению великих задач построения коммунизма. Участвуем в этой грандиозной созидательной деятельности и мы, советские кинематографисты. С экрана встает в полный рост величие советского народа, величие нашей Родины, прошедшей под руководством Коммунистической партии трудный и славный путь в авангарде истории человечества.

*Навстречу XIII Московскому международному кинофестивалю*

*Ю. Жуков,*
*председатель Советского Комитета защиты мира,*
*вице-президент Всемирного Совета Мира*

# За мир и дружбу!

Итак, седьмого июля крупнейший отель «Россия», лучшие кинотеатры, центральный и малый фестивальные залы нашей столицы вновь наполнились разноязычным гомоном то беззаботной, то озабоченной, то веселой, то грустной, но всегда при этом охваченной желанием как можно больше увидеть и как можно лучше показать себя, пестрой и занятной, своеобычной толпы, которая вот уже почти четверть века с хронометрической регулярностью — каждые два года — наводняет Москву.

Открылся тринадцатый — да, уже тринадцатый по счету! — международный кинофестиваль, который, как это нетрудно предвидеть, выльется в очередное крупное событие в жизни мирового киноискусства.

Его ждали с нетерпением не только бесчисленные наши любители кино, для которых — увы! — как всегда, не хватает мест, хоть и велики залы, где обычно демонстрируются конкурсные и внеконкурсные фильмы, и им, беднягам, предстоит много хлопот и забот, чтобы раздобыть билетики хотя бы на два-три просмотра...

Его ждали не без волнения и мастера кинематографа разных стран, рассчитывавшие и фильмы своих зарубежных коллег поглядеть, и свои показать, обменяться с гостями фестивальной Москвы своими мыслями об увлекательных и не всегда простых путях развития современного киноискусства, о чем-то страстно поспорить, с чем-то согласиться, в чем-то решительно разойтись, но при всем том сохранить и упрочить профессиональную солидарность и взаимный интерес к творчеству друг друга, вдохновленному идеями гуманизма, заботой о мире и счастье человечества.

Всякий кинофестиваль — если он носит целеустремленный характер и если его организаторы в состоянии противостоять давлению фирм, для которых фильм — не произведение искусства, а обычный товар, который можно и нужно разрекламировать и выгодно продать, — всегда является событием не только в национальной, но и в международной культурной жизни. В общественной жизни — тоже.

Мне вспоминается сейчас самый, самый первый московский кинофестиваль 1935 года, когда все мы были потрясены вошедшими впоследствии в классику кинематографа фильмами — «Вива Вилья!» Джека Конвея и «Последний миллиардер» Рене Клера, познакомились с забавными цветными мультипликационными фильмами молодого и озорного тогда Уолта Диснея, который еще не стал капиталистом, весело подхватили и долго распевали потом песенку трех поросят. А гости наши — они тогда были еще не столь многочисленны, как впоследствии, — с не меньшим интересом познавали мало известную им советскую кинематографию 30-х годов и повседневную советскую действительность, о которой они до этого почти ничего не знали. Жюри этого, первого в нашей стране международного киносмотра (в его состав входили Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин и Александр Довженко) главную премию присудило киностудии «Ленфильм» за картины «Чапаев», «Юность Максима» и «Крестьяне»; работы Клера и Диснея тоже были отмечены наградами.

К сожалению, тот фестиваль остался тогда одиночным эпизодом — время было трудное, суровое, предвоенное, и широкое международное общение кинематографистов Востока и Запада надолго оттянулось. Возобновилось оно уже после окончания войны — в благословенном уголке Франции, на чудесном курорте, именуемом Канн. И не случайно, думается, на первом же Каннском фестивале, состоявшемся в 1946 году, был премирован фильм замечательного советского кинорежиссера Фридриха Эрмлера «Великий перелом», посвященный Сталинградской битве. Картина явилась настоящим откровением для кинематографистов Запада, которые были надолго отрезаны от советского кино.

Тогда я работал корреспондентом «Правды» в Париже и каждую весну ездил в Канн на устраивавшийся там международный смотр кинематографа. До сих пор с теплым чувством вспоминаю о том, как внимательно и требовательно подходили его организаторы к своему делу. К сожалению, со временем этот фестиваль стал утрачивать свой творческий характер, в Канне все более утверждался дух коммерции, сенсационности, дешевой рекламной шумихи, что, разумеется, не пошло ему на пользу.

В послевоенное время число кинофестивалей быстро множилось. Но чем дальше, тем очевиднее становилось, что происходит опасная девальвация этой важной и жизненно необходимой для деятелей киноискусства идеи международного общения. Все чаще выпирала на первый план коммерческая сторона дела. Все чаще организаторы фестивалей, конкурируя между собой, опускались до самой непристойной низости, лишь бы обеспечить себе сенсационный успех, хотя бы скандальный. Чего стоит, к примеру, уже успевший войти в традицию в той же Франции фестивальный показ антихудожественных «фантастических фильмов ужасов», щекочущих нервы сытым буржуа и не имеющих ничего общего с подлинным искусством...

И чем больше утрачивали свой престиж плодившиеся, словно грибы, эти зарубежные ярмарки кино, тем выше всходила на международном небосводе звезда Московского фестиваля, вновь блеснувшая памятным летом 1959 года и разгоравшаяся затем все ярче и ярче. Двадцать четыре года назад мы еще не располагали опытом организации таких мероприятий. У нас даже не было специального зала для проведения кинофестивалей, и первый после войны международный форум кинематографистов в СССР открылся во Дворце спорта в Лужниках, а фильмы конкурсной программы шли в помещении Кремлевского театра. (Только два года спустя, буквально к началу II МКФ в Москве, в ударном по-

рядке было завершено сооружение кинотеатра «Россия», и фестиваль получил свой первый собственный «адрес».)

Но зато организаторы этого фестиваля весьма мудро и очень точно решили главную задачу — сформулировали его девиз, предопределивший направленность международных встреч кинематографистов в Москве на десятилетия вперед: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».

Когда весть о том, что в Москве должен состояться фестиваль под таким девизом, дошла до Запада, она вызвала там смешанную реакцию. Лучшие мастера кинематографии, страдавшие от профанации искусства, которое в годы «холодной войны» использовалось для разжигания ненависти к народам социалистических стран, приветствовали инициативу Москвы. Но их голоса тут же начали подвергаться массированному глушению со стороны средств массовой информации, находящихся в руках самой черной реакции.

Ах, как они злобствовали, как улюлюкали, как освистывали Московский кинофестиваль 1959 года! «Москва готовит пропагандистский спектакль», «Красная цензура накладывает запрет на киноискусство Запада», «В Москве хотят показать только такие фильмы, которые устраивают Кремль»... На страницах буржуазных газет появлялись заголовки один другого хлеще. Раздавались требования бойкотировать Московский фестиваль...

И все же к нам приехали тогда кинематографисты из 42 стран. На улицах нашей столицы, в холлах гостиницы «Москва», в которой в то время размещался «штаб» фестиваля, можно было встретить Абеля Ганса, Кристиан-Жака, Радженду Сингха, Бимала Роя и других зарубежных кинорежиссеров и киноактеров.

Ветераны кинематографии хорошо помнят, каким успехом пользовались в те дни в Москве показанные на фестивале фильмы, которые живут и сегодня, — «Мы — вундеркинды» (ФРГ) Курта Гофмана, «Ночи Кабирии» (Италия) Федерико Феллини, «Хиросима, моя любовь» (Франция) Алена Рене, «Дневник Анны Франк» (США) Джорджа Стивенса.

В коммюнике об итогах Международного кинофестиваля в Москве отмечалось: «Подавляющее большинство показанных на фестивале кинокартин по своей направленности, по тематике, правдивому, реалистическому отражению действительности вполне отражает благородный девиз фестиваля. В целом фестиваль — просмотры фильмов, встречи и дискуссии участников — прошел в атмосфере дружбы, вылился в яркую демонстрацию стремления мастеров кино различных стран к взаимному пониманию и сотрудничеству в великом деле борьбы за мир во всем мире».

Столь внушительные итоги Московского кинофестиваля 1959 года вызвали замешательство в стане наших идеологических противников — невозможно было скрыть ни представительного и поистине солидного характера этого нового форума кинематографического искусства, ни его впечатляющего успеха. Невозможно было отрицать объективный и непредвзятый подход к отбору фильмов, получивших заслуженные премии.

Так началась послевоенная история Московского кинофестиваля, приобретавшего с годами все больший международный авторитет. Вспомним хотя бы двенадцатый киносмотр в Москве, проходивший в 1981 году, в самый разгар дичайшей антисоветской кампании, развязанной администрацией Рейгана, которая вознамерилась снова соорудить пресловутый «железный занавес» вокруг Советского Союза, оборвать все культурные связи с нами и начала свой «крестовый поход» против коммунизма. Вопреки всему этому, как помнит читатель, в Московском кинофестивале 1981 года приняли участие представители почти 100 стран, национальных и международных организаций!

Что привлекает кинематографистов всего мира к участию в этом крупнейшем форуме? Прежде всего его гуманный и миролюбивый девиз. В Москву наглухо закрыт доступ человеконенавистнической кинопродукции, восхваляющей насилие, расовую и национальную рознь, агрессивные войны, преступность, терроризм. И напротив, экраны Москвы без всяких ограничений щедро предоставлены для

показа фильмов, пропагандирующих гуманизм, мир и дружбу между народами.

Влекут в Москву кинематографистов всего мира и глубоко демократичный характер наших фестивалей, беспристрастность международных жюри, тонкий вкус, проявляемый при отборе лучших кинолент.

Перелистывая списки кинопроизведений, отмеченных премиями в Москве за эти двадцать четыре года, невольно поражаешься абсолютно верным, безошибочным решениям жюри, давшим, что называется, путевку в жизнь фильмам, которые в дальнейшем стали всемирно знаменитыми.

Вспомним хотя бы такие, отмеченные высокими премиями в Москве, ленты, как «Красная борода» и «Дерсу Узала» мастера японской кинематографии Акиры Куросавы, «Голый остров» и «Сегодня жить, умереть завтра» его коллеги Кането Синдо, «Оклахома как она есть» Стэнли Креймера, «Оливер!» Кэрола Рида, «Конец недели» Хуана Антонио Бардема.

Вспомним целую серию замечательных произведений итальянских мастеров — «8½» Федерико Феллини, «Убийство Маттеотти» Флорестано Ванчини, «Все по домам» Луиджи Коменчини, «Они шли за солдатами» Валерио Дзурлини, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Дамиано Дамиани, «Мы так любили друг друга» Этторе Сколы. Вспомним и такие фильмы, как «Профессор Мамлок» Конрада Вольфа, «Дневник немецкой женщины» Аннели и Андре Торндайк и многие-многие другие...

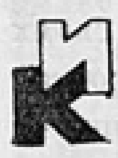
Объективность и точность в оценках конкурсных программ, конечно же, всякий раз гарантировалась авторитетным и весьма компетентным составом международного жюри Московского фестиваля, которое неизменно формируется из общепризнанных, всемирно известных мастеров кино. Достаточно назвать имена таких деятелей мировой кинематографии, как Лукино Висконти, Стэнли Креймер, Кинг Видор, Фред Циннеман, Кристиан-Жак, Рене Клеман, в разное время входивших в жюри московского форума, чтобы убедиться в непререкаемом его авторитете.

Авторитетными ценителями мастерства своих коллег показали себя и входившие в состав жюри известнейшие актеры мирового кино — такие, как Жан Маре, Лесли Кэрон, Джина Лоллобриджида, Марина Влади, — всех не счесть.

Можно не сомневаться, что XIII Московский фестиваль, продолжая традиции предшествующих международных форумов передового кинематографа, даст путевку в жизнь новым фильмам, которые будут отмечены достойными наградами. Хочется надеяться, что это будут фильмы, отвечающие столь важному в нынешней напряженной международной обстановке неизменному лозунгу московских фестивалей, и главным критерием их оценки будет соответствие этих работ идеям гуманизма, человечности, борьбы за мир и дружбу между народами.

Эти идеи особенно дороги нам, сторонникам мира, ведущим в сложнейшей ситуации 1983 года неустанную борьбу под теми же лозунгами. Есть что-то символическое в том, что XIII Московский кинофестиваль открылся буквально сразу же после закрытия Всемирной ассамблеи «За мир и жизнь, против ядерной войны», тысячи участников которой собрались в Праге в последней декаде июня.

Мне видится в этом еще одно подтверждение чрезвычайной важности и жизненности девиза, под которым 24 года назад состоялся первый Московский кинофестиваль и который с тех пор остается компасом всех последующих форумов кинематографии в столице нашей Родины: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами».



*Внимание фильмам для детей и подростков*

*Ю. Мартыненко*

# Постигая мир

Если перечислить хотя бы часть проблем, связанных с гражданским, социальным, трудовым и нравственным воспитанием подрастающего поколения, встающих сегодня перед обществом, станет ясно, в каком сложном контексте работает детский научно-популярный кинематограф. Конечно, не следует ожидать от него всеобъемлющей реакции или тем более ответа на все поставленные вопросы: следует помнить о том, что научный фильм для детей — лишь часть сложной и многомерной системы воспитания, лишь один из инструментов воздействия. Но все же наиболее существенные проблемы, пусть в «транспонированном», с поправкой на возраст, виде, должны найти отражение в тематике научного киноэкрана.

Научно-популярный фильм для детей выполняет, на наш взгляд, несколько основных функций.

Одна из них — познавательная — это сообщение некоей суммы знаний, знакомство с основами наук (соотносясь со школьными курсами, развивая, дополняя и углубляя их), ориентировка в потоке современной информации, введение в новейшие и перспективные отрасли исследований.

Другая — «эвристическая» — связана с тренировкой ума, побуждением к активному творчеству, с выработкой навыков к самостоятельному и оригинальному мышлению, способности к непредвзятому «антидогматическому» восприятию новых и неожиданных идей.

Функция эстетическая сопряжена с формой подачи материала, с образной структурой фильма. Она направлена на воспитание точного и взыскательного вкуса, развитие образного восприятия, образного мышления.

Все эти цели суммируются в итоговой и фундаментальной функции, связанной с задачей формирования основ материалистического мировоззрения наших детей, с воздействием на уровень их идейных, духовных запросов, с воспитанием определенных этических, нравственных норм.

Альманах «Звездочка», выпускаемый объединением «Радуга» киностудии «Центрнаучфильм», адресован школьникам младшего и среднего возраста. Мы рассмотрим три номера (№ 31, 32, 33) этого альманаха. И хотя, конечно, анализ этот, в силу своей выборочности, будет неполон, некоторые немаловажные выводы о полуторагодичной работе его редакции все же сделать можно.

Как говорится в постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», перед творческими работниками детской научно-популярной кинематографии стоит задача — создавать фильмы, оказывающие «глубокое влияние на мировоззрение, становление характера, всестороннее развитие личности юных граждан». Отвечая этой задаче, создатели «Звездочки» стараются поднимать в своих произведениях проблемы большого общественного звучания. Это стремление очевидно, например, в картинах «Защитникам Родины посвящается» (№ 32) и «Нравоучительная история глиняной кошки, или Путешествие за деньгами в глубь веков» (№ 31).

В изобразительном прологе к фильму «Защитникам Родины посвящается» (сценарий Н. Барковой, режиссер А. Буримский) из коротких документальных репортажей складывается впечатляющая картина мощи современных вооруженных сил. Внутренняя динамика кадров, насыщенных стремительным движением многообразной военной техники, обыграна в столь же упругом ритме монтажа.

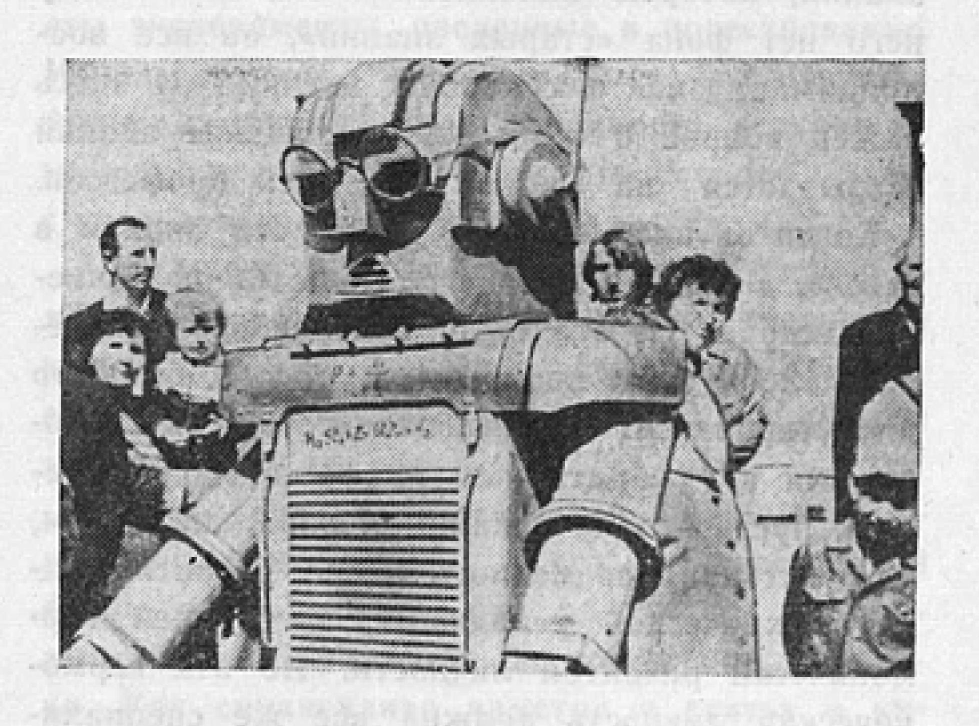
А далее следует рассказ участника Великой Отечественной войны, бывшего летчика-истребителя, подполковника Владимира Ивановича Переяславца о людях, которые служат в армии наших дней.

Военная судьба Переяславца, его непосредственный боевой опыт, его вторая профессия живописца и постоянная работа над портретами воинов — все это должно было, по воле авторов фильма, сотворить тот «магический кристалл» неповторимого человеческого характера, через который юным зрителям и предстояло увидеть солдат современной армии. Авторы искали возможность окрасить информацию об армейской жизни личной интонацией человека, прочно связавшего свою судьбу с воинской службой (этот прием обычно резко повышает эффективность усвоения информации, и жаль, что он довольно редко используется в фильмах альманаха). В некоторых эпизодах задача эта решена успешно. Однако целостности воздействия приема заметно вредит «разнонаправленность векторов» нашего внимания. Ведь интерес к живописи и к самому художнику — это лишь предлог для знакомства с реальными людьми — курсантами, солдатами и офицерами. А контакты с ними настолько краткосрочны, что мы не успеваем составить сколько-нибудь развернутого представления о характере человека. «Перечислительная» подача воинских профессий ведет к информационной торопливости, к весьма беглому знакомству с людьми.

Фильм с длинным, нарочито стилизованным под старину названием «Нравоучительная история глиняной кошки, или Путешествие за деньгами в глубь веков» (автор сценария и режиссер Ю. Данилов), об истории возникновения денег и происхождении слова «экономика», затрагивает важную проблему формирования ценностных ориентаций подростка. Героиня фильма Кошка-копилка, которая в прежние времена была выкрашена в наглые анилиновые цвета, теперь приобрела несколько более облагороженный вид. Но сущность осталась неизменной — она по-прежнему выступает символом мещанства и бездумного накопительства. Пагубной страсти к обладанию







*«Звездочка».*
*«Охота без выстрела», № 31, 1981;*
*«Есть у человека верный друг»,*
*«Наш робот», № 33, 1982*

вещами и деньгами, гипертрофированно владеющей Кошкой, противопоставлена сущность денег как овеществленного труда. С этой целью авторы предпринимают путешествие во времени, они стремятся познакомить юного зрителя с тем, как возникли деньги, каково их назначение в обществе. Экскурсоводом, гидом в этом путешествии становится ведущий фильма, который перевоплощается то в пещерного жителя, то в алхимика, то в скупого рыцаря, то в золотоискателя... Мы знакомимся с первоначальным натуральным обменом, с вещами, которые служили эквивалентом денежных знаков. Нам рассказывается о возникновении денег... В финале фильма, как водится в сказке, порок наказан — Кошка, потерявшая из-за жадности осторожность, погибает.

Гибнут ли вместе с Кошкой страсть к накопительству, жажда обладания вещами, «проказа вещизма»? Как знать... Ответ на простые житейские, казалось бы, вопросы не всегда очевиден и однозначен.

Фильм не лишен недостатков. И как ни странно, недостатком становится обилие фантазии: порой она перехлестывает через край, перестает быть подчиненной логике повествования и требованиям художественного вкуса.

Усвоение информации детьми серьезнейшим образом отличается от аналогичного процесса у взрослых. Ребенок лишь усваивает знания, которые накоплены человечеством: у него нет фона «старых знаний», он все воспринимает как бесспорную истину. И здесь важен вопрос о том, как сообщение знаний сказывается на выборе будущей профессии.

Когда-то поэт писал о том, что лирики в загоне, а физики в почете. Общественное мнение всерьез (и это было обосновано) заинтересовалось этим вопросом, в прессе он остро дискутировался. В нынешнем тяготении молодежи к гуманитарным профессиям сказывается, пусть это не покажется парадоксальным, воздействие современного этапа развития научно-технической революции, требующей гармонически развитой личности. Но эта гармоническая личность должна все же специализироваться в естественнонаучных и технических профессиях. Это требование подкрепляется и важнейшей тенденцией в развитии современной науки: стремлением к синтезу гуманитарных и точных отраслей знаний. С другой стороны, математические методы все шире проникают в гуманитарные отрасли: недаром, например, на филологических факультетах университетов введен курс математической лингвистики. В этих условиях повышается роль научно-популярного кино в профессиональной ориентации подростка.

Этой цели отвечают многие фильмы «Звездочки».

«Наш робот» (сценарий Н. Добровольского, режиссер Ю. Данилов, № 33) привлекает неожиданностью поворотов в развитии заявленной в названии темы. У фильма несколько задач: заразить школьников техническим творчеством, показать увлекательность и доступность изобретательства и развеять пугающий ореол, возникший вокруг «роботехники» — новейшей отрасли промышленности, в которой даже само название — «робот» — заимствовано из фантастического романа К. Чапека. И действительно на первый взгляд кажется, что роботы — это что-то сверхновое, не имеющее аналогов в истории. Авторы доказательно полемизируют с этим интуитивным убеждением. Полемика заявлена уже в парадоксальной встрече робота Васи, сконструированного пионерами, со своим «прародителем» — часами. Ведь в часах, подсказывают нам авторы, угадано устройство, работающее самостоятельно, без участия человека, часы — это первые автоматы, и логическое развитие этой линии изобретательства и привело к созданию роботов.

Стремясь приблизить к нам роботов, авторы фильма неоднократно и успешно перекидывают мостки не только в историю, но и в настоящее. Привычные для нас автоматы, разливающие газированную воду, или турникеты в метро — это тоже роботы. И что характерно — над созданием хитроумных роботов успешно трудятся дети. Мы присутствуем в кружке изобретателей и убеждаемся, что изобретательству «все возрасты покорны» — от первоклашек до усатых акселератов. Плоды же этой ребячьей изобретательности — поистине

праздник фантазии, раскованного воображения: неожиданные (выдуманные и сделанные самими детьми) и оригинальные игрушки. Здесь авторы подводят нас к логическому выводу: техническое творчество — это радость, и оно доступно если не всем, то многим.

Эту тему призвана развивать картина «Как ум придумал ум» (сценарий И. Ганелиной, режиссер Л. Шварц, № 32). У ленивого школьника возникает мысль: нельзя ли переложить труд на автоматы, а творческое мышление на думающие машины и жить, не затрачивая никаких усилий. Опасность ультрасовременного варианта потребительства и нахлебничества обозначена точно, симптомы потенциальной болезни души подмечены зорко. Фильм предлагает лентяю способ лечения: ему прочитывается подробная и пространная лекция об изобретательстве. В развернутом историческом очерке приводятся многочисленные и довольно интересные примеры различных изобретений и открытий, сделанных на многотысячелетнем пути человечества. Надо отметить, что иллюстративный материал фильма очень ярок. Однако сам способ рассказа вступает в логическое противоречие с изначальным замыслом фильма. Ведь тема потребовала подтверждения в раскрытии тайн творческого мышления. Лекционная же форма нацеливает на сообщение лишь итогов, результатов, без попытки раскрыть романтику научного поиска, без желания проникнуть в творческий процесс научного мышления.

Не всегда убедительны «образные ходы», с помощью которых авторы пытаются оживить изложение. Так проблема управления возникает в фильме в связи с катастрофой автомобиля, водитель которого зазевался... Вряд ли это самый эффективный способ убедить зрителя в важности и «тотальности» проблемы управления.

Упрек создателям фильма «Как ум придумал ум», которые, вольно или невольно, уходят от задачи пробуждения в зрителе сотворчества, не случаен. Его можно адресовать многим фильмам альманаха.

В статье, открывшей серию выступлений по проблемам детского и подросткового научного кинематографа, Л. Рошаль [1] справедливо подчеркнул значение дилеммы «Знание или познание?». Думаю, точнее было бы говорить не о доминанте при альтернативном выборе, а о гармонии, но озабоченность предпочтением информативности сотворчеству верна.

Из многих эвристических приемов, активизирующих мышление зрителя, авторы «Звездочки» используют преимущественно фантазию. Фантазия, ее активизация — пожалуй, важнейший из путей к развитию творческих способностей ребенка, причем практически применяемый в течение тысячелетий. В постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» на это обращено специальное внимание: «Необходимо создавать картины, показывающие возможности и перспективы научно-технического прогресса, пробуждающие пытливость и фантазию, стремление к творческому поиску, овладению ценностями отечественной и мировой культуры». Использование приема фантазии составляет важное достоинство альманаха, но, к сожалению, несколько обесценивается тем, что прием этот исключителен и к тому же иногда эксплуатируется без понимания его возможностей и границ.

В фильмах (за редчайшими исключениями — картина «Крылья» об аэродинамике авиационного крыла, сценарий А. Красильникова, режиссер О. Бабашкин, № 33) не часты эксперименты, введенные в повествование. Использование «лекционно-результативной» формы сообщения знаний приводит к экранному знакомству лишь с итогами, выводами, а не с увлекательным путем к этим выводам.

Обогащение фильмов приемами, способствующими развитию творческого мышления юного зрителя, может дать значительный эффект, ибо это отвечает природе восприятия подростка.

В разговоре об эстетической функции научно-популярного кино, о его художественной форме мне хотелось бы обратиться для иллюстрации к фильмам биологической тематики. Как справедливо заметил в статье о ки-

---

[1] «Искусство кино», 1982, № 11.

ножурнале «Хочу все знать!» А. Воронов[2], в объединении, работающем для детской аудитории, сложились хорошие традиции фильмов, рассказывающих о животном мире. В становлении этих традиций сыграл очень большую роль Б. Г. Долин, неоспорим и значителен также вклад и А. М. Згуриди.

Но сначала — теоретическое отступление.

Психологи однажды провели эксперимент, целью которого было установить, способствует ли юмор лучшему усвоению знаний. И при чтении одного из разделов математики часть педагогов «веселила» студентов, другая же часть традиционно строго излагала свой предмет. Результаты были достаточно однозначны: юмор не помогал большей эффективности учебы, оценки у «студентов-юмористов» были ниже.

Казалось бы, отсюда с непреложностью вытекает следствие, ставящее под сомнение возможность образно-научной популяризации: ведь что такое этот дополнительный компонент образности, как не тот же анекдот, рассказанный в ходе доказательства теоремы. Во-первых, юмор участвовавших в опыте педагогов был наверняка «внешним» по отношению к сути предмета, к математике, поскольку «математический юмор» (а он есть) не настолько част и распространен, чтобы на нем выстроить целый лекционный курс. Во-вторых, в эксперименте, естественно, ставились ограниченные задачи, и, столь же естественно, были получены ограниченные ответы. Истинные математики, как правило, опираются на систему логических доказательств, поскольку математика оперирует такими объектами, которые допускают возможность однозначных ответов и серьезно ограничивают личностное участие ученого. Уже в физике личностный фактор существен: как известно, А. Эйнштейн не принимал некоторых новейших для своего времени теорий, сейчас повсеместно признанных. В социальных же науках, где нередко оперируют нечетко и нестрого определенными понятиями, доказательство опирается не только на логику, но и на личностный фактор. И здесь уровень усвоения весьма зависим от личности ученого, здесь юмор, гнев, восторг столь же уместны, сколь и эффективны, ибо они вытекают из самой сущности предмета, из природы науки.

Отсюда можно сделать вывод, что оптимальное решение научной ленты будет достигнуто тогда, когда драматургия и режиссура — весь образный строй фильма — максимально отвечают сути излагаемой проблемы, обусловлены и порождены ею. В то же время одно условие не может быть оспорено: дополнительные «художественные» украшения, не вытекающие из сущности науки, «посторонние» ей, вредны для изложения, ибо снижают результативность усвоения.

Как раз этим искомым соответствием образной формы содержанию и отличаются многие фильмы биологической тематики.

В непритязательном фильме «Серая шейка» (автор сценария и режиссер В. Попова), созданном по мотивам сказки Д. Мамина-Сибиряка, покоряют искренность авторской интонации, неподдельная любовь к своим героям — животным и птицам. Здесь увлекательность создается штрихами тонких наблюдений, «самоигральным» драматизмом судьбы главной героини — уточки Серой шейки, ответным теплом сопереживания, рождающимся в душах юных зрителей.

Бытует мнение, что «про зверюшек» делать фильмы легко: они нередко умиляют зрителя одним своим видом, они обладают «характерами», которые, используя традиции фольклора, можно очеловечивать. Здесь в процессе изложения научного факта допустимо также выражение личностных оценок. Кроме того, проблемы биологические, как составная часть более широких экологических проблем, вызывают направленный интерес общества. И все же биологические фильмы обязывают к более продуманному и более точному использованию образных решений.

«Есть у человека верный друг» (сценарий Н. Пожарицкой, режиссер Т. Гутман, № 33) — фильм о лошади, животном, которое сопровождает человека от колыбели цивилизации до наших дней. Построение фильма четко:

---

[2] «Искусство кино», 1983, № 2.

кольцевая композиция окаймляет его сценами купания коней в начале и столь же поэтичными кадрами, изображающими в конце табун в ночном. Центральный эпизод подробно рассказывает об уходе за лошадьми — от их рождения до «выхода в трудовую жизнь». Этот стержневой эпизод наполнен броскими кадрами, в которых показано, как многообразно применение лошадей, как много они приносили и приносят пользы — армии, сельскому хозяйству, спорту, цирку и т. д. И здесь встает вопрос: о чем же фильм? Для развернутой исторической справки о роли лошадей в человеческой цивилизации материала маловато. Может быть, авторы хотят пробудить в зрителе любовь к лошадям? Но этому препятствуют отстраненно холодноватая, информационная позиция авторов, академически спокойная интонация рассказа, отсутствие в произведении «сквозных персонажей», за чьей судьбой зритель следил бы с пристальным вниманием, с кем смог бы хорошо познакомиться, кого мог бы полюбить.

Значит ли это, что фильм бесполезен? Отнюдь нет. Он информативен, образно выстроен и свою пользу несомненно принесет. Но его эффект воздействия на зрителя можно сравнить со стрельбой «по площадям», при которой попадание возможно, но совсем не обязательно.

Тридцать первый выпуск киноальманаха «Звездочка» открывает прекрасный очерк «Охота без выстрела» (автор сценария и режиссер Е. Осташенко), посвященный памяти известного режиссера, народного артиста РСФСР Бориса Генриховича Долина. Этот фильм пронизан уважением и любовью к творчеству большого мастера, он сделан с выдумкой и мастерством, подчиняющим образные средства общей цели — раскрытию художественно-философского кредо основателя объединения «Радуга».

Рассказывая о биографии Б. Г. Долина, авторы упоминают о его детском увлечении кинематографом. Это упоминание становится поводом для создания вводной новеллы, выполненной с ироническим обыгрыванием стиля «ретро». Мы словно входим в зал «синематографа» люмьеровских времен. Вот фигура демонстратора, равнодушно и равномерно вращающего ручку киноаппарата, вот развязно фатоватый тапер, лихо «оживляющий» сеанс сентиментальной или бравурной музыкой, вот нервная зрительница, с наигранным ужасом бросающаяся в объятия соседа. В дымном мигающем конусе луча кинопроектора возникают названия, выполненные стилизованным шрифтом, изображения — в духе моды тех лет. Эти названия звучат зовуще и завлекательно — «Сафари в Африке», «Поединок со слоном». Но рекламная зазывность названий постепенно начинает контрастировать с бездумной жестокостью охоты. «Сафари» являет нам картину долгого (несколькими выстрелами) убийства антилопы, причем после каждого из выстрелов живое тело антилопы вздрагивает от боли. В охоте на слона столь же натуралистично показано добивание лежащего, по-видимому, раненного, слона выстрелом почти в упор. И та же наивная, хвастливая и бездумная жестокость видна в других подлинных сюжетах того времени.

И здесь как авторская догадка возникает мысль, определяющая многое в творчестве режиссера: может быть, люди убивают потому, что не знают животных? Ведь истинное знание нравственно, оно органически сочетается с добротой и любовью, познание неразрывно связано с этикой человеческого поведения. Этому познанию жизни животных, познанию, влекущему за собой совершенствование человеческой души, и была посвящена вся деятельность режиссера.

В постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» говорится: «Лучшие художественные, документальные, научно-популярные картины помогают им (детям.— Ю. М.) познавать окружающий мир, готовить себя к вступлению в большую жизнь, к плодотворному участию в созидательной деятельности». Эти картины создаются и на студии «Центрнаучфильм». И хотелось бы, чтобы творческие работники студии, полнее откликаясь на запросы современности, хранили, обогащали и развивали эти традиции.

*Точка зрения*

*М. Власов*

# Близкий по духу и времени...

**Проблема героя-современника на экране — одна из самых насущных, самых волнующих и зрителей, и критиков, и мастеров кино — об этом свидетельствуют периодически возникающие газетно-журнальные дискуссии, материалы кинематографических съездов и пленумов, наконец, читательские письма, поступающие в редакции и на киностудии. Достаточно ли глубоко и правдиво герои нынешних фильмов выражают наше время, его ведущие тенденции? Какой тип героя лидирует на современном киноэкране? Как мастера кино отвечают на призыв партии к художественным поискам и открытиям в сфере создания образа положительного героя-современника?**

**Не претендуя на сколько-нибудь исчерпывающие ответы на эти непростые вопросы (что, конечно же, требует коллективных усилий), хотелось бы высказать на этих страницах всего лишь некоторые соображения. Уверен, что размышления о герое-современнике не могут быть в достаточной степени плодотворны без попытки осмыслить сегодняшнюю практику в контексте прошлого опыта нашего киноискусства. Поэтому в статье о герое сегодняшнего экрана нам не обойтись без ссылок на этот опыт.**

**Но сначала — о самом термине «герой».**

**В критическом обиходе термином этим обычно обозначается главное действующее лицо (лица) художественного произведения, независимо от того, воплощается ли в данном образе-характере, в типе его жизнедеятельности утверждаемый автором нравственный идеал, выражен ли в этом образе героический пафос. Это обстоятельство породило необходимость уточняющих эпитетов — зрители и критики привычно говорят о героях положительных и отрицательных. И хотя определения эти лишены строгой терминологической корректности (первое из них явно тавтологично, второе — пожалуй что и алогично), они подразумевают вполне реальный смысл. На мой взгляд, одно из самых содержательных и четких объяснений понятия «положительный герой», отнесенное автором к практике советской литературы, но, несомненно, справедливое и в отношении нашего искусства в целом, содержится в известной книге А. Метченко «Кровное, завоеванное». «Категория положительного героя в литературе социалистического реализма, — формулирует исследователь, — зиждется на прочном социально-историческом основании: опыте строительства нового общества, гигантском процессе освобождения миллионов от индивидуалистической морали... положительные герои воплощают реальные черты реальных людей, совершающих ежедневный подвиг переустройства жизни на благо человека... Главным критерием положительного героя в лучших произведениях советской литературы является духовная близость к общенародным, общечеловеческим целям партии, активное участие в их осуществлении» [1].**

**Разумеется, эти общие, фундаментальные характеристики получают конкретно-историческое наполнение на каждом новом этапе «гигантского процесса освобождения миллионов людей от индивидуалистической морали», то есть на каждом этапе длительного, трудного, не лишенного серьезных противоречий процесса становления и формирования социалистического типа личности. Выражая поступательное движение этого процесса, его позитивный опыт, положительный герой не застрахован и от противоречий. Личность положительного героя может нести в себе порой весьма непростое переплетение противоречивых социально-психологических, нравственных элементов, но такой герой потому и является положительным, что во внутреннем противоборстве разнонаправленных начал отчетливо прослеживается тенденция к победе передового над отсталым, коллективистского над индивидуалистским. Положительный герой — художественная проекция живого процесса**

[1] Метченко А. Кровное, завоеванное. М., 1971, с. 389—390.

жизни. И в этом отношении он — очевидная противоположность так называемому герою «идеальному» как умозрительной конструкции, созидаемой не из реального жизненного материала, а лишь из представлений о желаемом и должном. Положительный герой «идеален» лишь в том смысле, что в его личности в той или иной степени воплощаются уже действительно осуществленные в духовном, нравственном облике советских людей черты нашего социалистического идеала.

Разумеется, положительными и отрицательными героями не исчерпывается все многоразличие человеческих характеров и судеб, постигаемых искусством. Как и в жизни, в искусстве, кроме героев, наиболее полно и рельефно выражающих позитивные или негативные тенденции социалистического становления личности, существует великое множество типов и характеров, суть которых затруднительно, а зачастую и невозможно определить с категорической однозначностью, не рискуя впасть в упрощение.

Последовательный, устойчивый интерес к такого рода героям наше киноискусство стало проявлять лишь с начала 60-х годов, на что имелись свои социально-исторические причины.

Наша киноклассика 30—40-х годов ориентировалась преимущественно на изображение положительных героев, проявляющих себя в боях за независимость Страны Советов, в сфере социалистического труда, укрепления обороны Родины. В кинематографе той поры можно обозначить две наиболее распространенные модели положительного героя-современника. Одна из них представлена образом партийного руководителя с уже сформированным мировоззрением, прочными коммунистическими убеждениями, обладающего даром не только организатора, но и воспитателя. В этом ряду героев — Петр Шахов («Великий гражданин»), Семен Примак («Шахтеры»), Хадаров («Большая жизнь») и множество других образов партийных вожаков, далеко не всегда, правда, воплощенных с той же художественной убедительностью. Другая модель положительного героя — это человек рядовой — рабочий, крестьянин, обремененный предрассудками старого мира, пережитками индивидуалистической психологии. Под влиянием партийного руководителя, приобщаясь к социалистическому труду, он усваивает коллективистские моральные нормы, становится сознательным строителем социализма. Таковы герои подавляющего большинства фильмов 30-х годов — от старого питерского рабочего Бабченко («Встречный») и молодых шахтеров Харитона Балуна и Вани Курского («Большая жизнь») и до «мужем битой, попами пуганой» крестьянки Александры Соколовой («Член правительства»), вырастающей в колхозного вожака, депутата высшего органа государственной власти страны.

Обычно положительные герои противостоят в этих картинах исторически обреченным, но упорно стоящим на классово-враждебных позициях героям отрицательным, будь то кулацкий сын, вредитель Макар Ляготин из той же «Большой жизни» или политический перерожденец, противник колхозного строя Сташков в «Члене правительства». В фильмах военных лет это резкое размежевание героев на положительных и отрицательных по признаку непримиримой противоположности социально-классовой позиции определяет, что вполне понятно, драматургическую структуру кинопроизведений, где советские люди противостоят гитлеровцам и их пособникам-предателям. Причем здесь отсутствует характерная для большинства предвоенных фильмов эволюция социально-политического и морального сознания положительных героев — чувство советского патриотизма, готовность к подвигу сформированы у них за рамками фильма, в мирной жизни...

Понимаю, что сказанное несколько обедняет реальную кинематографическую практику — в таких фильмах, как «Учитель» или «Машенька», образ молодого человека 30-х годов раскрывался не в трудовых конфликтах или схватках с классовым противником, но в тонко и проникновенно исследованных авторами конфликтах морально-этического плана, а среди фильмов военных лет была и экранизация леоновского «Нашествия», где герой — человек сложной судьбы — приходит к осознанию патриотического долга и совершает подвиг лишь после длительного и трудного преодоления своей смятен-

ности, растерянности, своих действительных и мнимых обид на людей. И все же в исполненные напряженнейших трудовых усилий годы первых пятилеток, в суровую военную пору киноискусство сознательно ограничивало поле своего обзора, сосредоточиваясь на главном и не позволяя себе отвлекаться на то, что в атмосфере времени было или закономерно могло представляться побочным и второстепенным. В границах довольно узкой типологии оно сумело создать художественно правдивые, психологически объемные образы героев, запечатлевшие основной пафос времени. В этой способности чутко улавливать главный тон, главную «музыку» эпохи, заставляя ее звучать в деяниях и помыслах героя-современника, — одна из самых примечательных граней опыта нашей киноклассики, объясняющая ее непреходящую актуальность.

Как известно, время, сменившее годы послевоенного восстановления, ознаменовалось дальнейшим развитием нашей экономики, культуры, социалистической демократии, упрочением морально-политического единства народа. В начале 60-х годов страна приступила к развернутому строительству материально-технической базы коммунизма. Все это обусловило возрастание роли личностного фактора во всех сферах общественного бытия, усиление внимания к человеческой индивидуальности, обогащение гуманистического потенциала общества. В киноискусстве эти процессы отозвались поисками путей углубленного художественного исследования личности, обостренным интересом к нравственным проблемам и в результате — расширением клавиатуры тем, сюжетов, жанров. Во второй половине 50-х годов и особенно в 60-е годы киноискусство, творчески развивая опыт киноклассики и вдумчиво вглядываясь в современность, открывает в традиционном положительном герое новые грани, рассматривает его в новых, неожиданных ракурсах.

Если Гусев в «9 днях одного года» (1961) был сразу «опознан» зрителями и критикой как психологически углубленный вариант знакомого по прежним фильмам положительного героя, готового ради исполнения высокой, общественно важной цели к подвигу самопожертвования, то его друг и соперник Куликов многих поставил в тупик. Некоторые зрители и критики увидели в Куликове антагониста Гусева. Потому, наверное, что особенности его мышления, поведения и даже внешнего облика не совпадали с привычным представлением о положительном герое. Но пристрастие к парадоксальным суждениям, не всегда «правильным», с точки зрения расхожих прописей, легкомыслие в личной жизни, склонность к самолюбованию — эти человеческие слабости не лишают Куликова обаяния значительной личности, не мешают ему быть соратником Гусева, духовно близким ему человеком. По своему гражданственному потенциалу Куликов — положительный герой, хотя иного типологического ряда, чем Гусев.

Серьезные критические споры вызвала и фигура Егора Трубникова («Председатель», 1964). Иные критики тоже не признали в нем положительного героя, обвиняя авторов в апологетике жесткого, грубого, «волевого» стиля руководства, который после XX съезда партии все больше становился анахронизмом. Однако подавляющее большинство зрителей и критиков увидели в Трубникове, несмотря на всю противоречивость его характера, положительного героя в самом прямом и высоком значении этого понятия. Трубников несет в себе точно и честно увиденные и запечатленные авторами фильма противоречия конкретно-исторического времени. Жесткая властность, нередко излишняя прямолинейность героя порождены трудными и горькими обстоятельствами, в коих суждено ему действовать. Но все его действия определяются его неравнодушием партийца, самоотреченностью в борьбе за народное благо, горячей любовью к людям.

Стремление киноискусства создавать сложные, не лишенные противоречий, не сглаженные ретушью характеры современников прослеживается и в тех фильмах 60-х годов, где оно не получает столь резкой и сгущенной формы, как в «Председателе». Образ Василия Васильевича Губанова («Твой современник», 1967) не вызвал сколько-нибудь заметных споров и был с единодушным одобрением принят зрителями и критикой. В общем-то, образ руководителя, широко, по-государственному мыслящего, умеющего

видеть перспективу, способного в критический момент взять на себя всю полноту ответственности, тоже достаточно знаком еще по фильмам 30—40-х годов. Новизна героя и фильма в целом была в том, что Е. Габрилович и Ю. Райзман нашли острую, нестандартную драматургическую форму, позволившую перевести производственный конфликт в регистр глубокого нравственного звучания, предвосхитив тем самым те способы воплощения «производственной темы», которые получат столь интересное развитие на экране 70-х годов. Новизна была и в том, что, явно симпатизируя своему герою, авторы не сглаживали свойственных ему противоречий. Сформировавшись в суровое время, когда душевная тонкость порой отвергалась во имя более насущного, более нужного стране, Губанов нередко обнаруживает эмоциональную суховатость, упрощенность суждений там, где требуется более душевный, деликатный подход. В разговорах с сыном он пасует — духовная утонченность сына, занимающие его нравственные проблемы — примета нового поколения, воспитанного в иных условиях, в ином общественном климате, — остаются для Губанова во многом непонятными, чуждыми. Но творческая натура героя-коммуниста, отзывчивая к движению вечно обновляющейся жизни, не позволяет ему с порога отвергнуть непонятное ему новое — он пытается разобраться, понять и принять его...

60-е годы расширили и обогатили представление о типе традиционного положительного героя. Оказалось, что такой герой заявляет себя как личность отнюдь не априорно. Он приходит к осознанию важных истин лишь путем активного, действенного постижения жизни. Цельность его характера не означает внутренней умиротворенности, не исключает нередко весьма трудной его противоречивости, выражающей не только противоречия природной индивидуальности героя, но и противоречия времени.

Кинематограф 60-х годов с обостренной пристальностью вглядывался в современника, проявляя активный интерес не только к традиционным героям, но и к характерам непривычным, нередко парадоксальным, отражающим трудности и противоречия формирования социалистической личности. Это приводит к появлению новых типологических групп. Уже в середине 50-х годов М. Калатозов в фильме «Летят журавли» делает центром киноповествования о событиях в ту пору сравнительно еще недавней войны судьбу героини, духовно надломившейся под тяжестью несчастий, безжалостно обрушенных на нее войной, но не устающей казнить себя сознанием ошибки, совершенной по душевной слабости. Лишь в итоге долгих нравственных испытаний обретает она способность увидеть свое личное горе в масштабах общенародной беды, ощущает выстраданную потребность быть нужной людям. Это было новым и смелым — такого характера, такой судьбы наше кино прежде не касалось.

Выражением того же духа времени было и обращение С. Герасимова к герою трудной судьбы в фильме «Люди и звери» (1962). Возможно, интерес режиссера к такому герою (во многом для Герасимова неожиданный, если вспомнить цельных, ясных героев его фильмов 30—40-х годов) был разбужен опытом работы над экранизацией шолоховского «Тихого Дона». Но ведь и в обращении советского кино второй половины 50-х годов к трагической фигуре Григория Мелехова тоже сказались и дух, и требование времени. Герой фильма «Люди и звери» Павлов честно воевал, был ранен, попал в плен, после войны — не по своей, понятно, воле — стал «перемещенным лицом». Он возвращается на Родину после долгих колебаний и сомнений. Мог вернуться и раньше, но не сделал этого, опасаясь чрезмерно сурового возмездия за свой невольный плен — слухи за кордон доходили на этот счет неутешительные, и, увы, была в этих непомерно преувеличенных и искаженных слухах доля горькой правды... В трудной судьбе Павлова есть и его беда, и его вина, тут сложнейшее переплетение объективных и субъективных причин. Но главное — он нашел в себе силы вернуться, поборов предубеждения, опасения, страх. И в том, как Павлов безжалостно, нелицеприятно судит себя в исповеди о своей унизительно-горестной одиссее перед честными, чистыми, симпатичными ему людьми, открывается личность, преодолевшая душевную

слабость и вновь обретающая мужество и достоинство.

Наверное, нужно быть уж слишком узко и холодно мыслящим моралистом, чтобы отказать таким небезупречным героям, как Вероника или Павлов, в сострадании и сочувствии, не ощутить излучаемого ими позитивного нравственного пафоса. Пафос этот не только в мучительном переживании героем своей душевной слабости, своих ошибок, но — и это главное — в том, что герой эту слабость преодолевает.

От героев этого ряда — прямой путь в 70-е годы к Егору Прокудину. Разумеется, не по линии каких-то заимствований и влияний, а по связывающей эти характеры нити внутренней преемственности. Правда, кроме близости, тут есть и существенные различия. Герой «Калины красной» (1973) еще более непривычен для нашего экрана — и мерой своей вины перед людьми и самим собой, и мерой нравственной самоказни, которая у него столь неистова, что Егор казнит себя в буквальном смысле: смерть его в финале — это ведь, о чем не раз говорил и сам В. Шукшин, не что иное, как самоубийство. Мучительное сознание неправедности, никчемности прожитой жизни, жажда жизни иной, осмысленной, нужной людям, и — не менее трезвое понимание, что с его страшной виной он этой новой жизни не заслужил, да и вряд ли уже к ней способен — этот трагически неразрешимый внутренний конфликт для такого неистового, предельного в своих страстях человека, как Прокудин, и не может закончиться иначе... Герой Шукшина вызывает и горечь, и гнев, и восхищение, а его смерть рождает чувство невосполнимой утраты. Обычная оценочная шкала тут не срабатывает — положительный герой Прокудин или отрицательный? Он герой трагический.

К героям, не поддающимся оценке по привычной двузначной шкале, кинематограф последнего десятилетия проявляет устойчивый интерес. Герои эти различны по характерам, судьбам, жанровой природе. Но все же существует некая формула сближающей их общности: во всех случаях авторская вера в достоинства личности героя не менее сильна, чем чувство сожаления, горечи, скорби о тех нравственных и духовных возможностях, которые оказались нереализованными или искаженными — и, прежде всего, по его собственной вине.

В этом ряду Гия из фильма О. Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1971) — человек, обладающий столь дефицитным в наше деловое время даром бескорыстного человеческого общения. В его неиссякаемой потребности перекинуться шуткой, выразить сочувствие, оказать пусть незначительную услугу не только близким, но и малознакомым, а то и вовсе незнакомым людям он буквально забывает о себе. И эта самоотреченность для Гии отнюдь не жертвенна — она доставляет ему радость, ощущение наполненности жизни. Случайная смерть под колесами автобуса не столь и неожиданна и высвечивает в легком, непринужденном, согретом доброжелательной и сочувственной авторской улыбкой киноповествовании о милом, добром, чудаковатом герое новую смысловую глубину. Рядом с печалью по поводу гибели симпатичного героя рождается горькое сознание, что отпущенный ему природой талант доброты, отзывчивости, сердечности он использовал не лучшим образом — дело тут не столько в симфонии, которую Гия все собирался, да так и не собрался написать, сколько в том, что среди неисчислимого сонма его друзей по веселым застольям и шапочным знакомствам он, похоже, так и не нашел хотя бы одного настоящего друга, а свой дар доброты, который мог бы творить чудеса, разменял на мелочи, которые едва ли надолго останутся в памяти знавших его людей.

Гия — трагикомический вариант того не подвластного однозначной оценке героя, который столь часто посещает современный экран. Его комедийный вариант мы находим в образе Бузыкина — героя фильма А. Володина и Г. Данелия «Осенний марафон» (1979). Это тоже герой в высшей степени симпатичный — доброжелательный, деликатный, мягкий, глубоко интеллигентный. Но при всем том Бузыкин — человек бесхарактерный или, как еще говорят, бесхребетный, то есть предельно нерешительный и податливый. Поэтому его деликатная мягкость и вежливая уступчивость оказываются так некстати при встрече с наглостью, хамством,

бесцеремонностью. Ну ладно — тут он хоть только сам страдает. Но ведь та же, идущая из самых добрых побуждений нерешительность Бузыкина включает его в нескончаемый марафон лжи во спасение, которая, конечно же, никого не спасает, а только, еще более запутывая и без того запутанный клубок личных взаимоотношений героя, приносит лишь новые страдания близким ему людям. В образе этом нет той трагической ноты, которая звучит в финале «Певчего дрозда», сообщая фильму новую жанровую тональность. Бузыкин, что ни говори, и «симфонию» пишет успешно (он талантливый переводчик, ценимый студентами педагог), да и решается на попытку, пока, правда, безуспешную, сойти с опостылевшей, то и дело направляющей его к нравственному конформизму марафонской дистанции. Поэтому перед нами герой комедии — «грустной комедии», как справедливо уточнили жанр своей картины авторы.

В известной степени к героям той же группы можно, наверное, отнести и Сергея Макарова из сравнительно недавнего фильма В. Мережко и Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву». Это, конечно, человек иного характера и иной судьбы. В фильме этом мы не найдем того откровенного любования героем, которое заметно окрашивает сложное, неоднозначное авторское отношение к Гие и Бузыкину. Здесь, пожалуй, превалирует тон сурового и горького укора, хотя, что очень существенно, это не укор официального судебного приговора, а скорее горький укор отца, любящего и страдающего за своего непутевого сына.

Герой фильма являет собой прискорбный, но — увы — столь распространенный случай непомерно затянувшегося инфантилизма. Не потому ли сорокалетний дядя в модно потертых джинсах и линялом свитерке то лихо поддает ногой мяч, проходя мимо гоняющих футбол ребятишек, то с диким «тарзаньим» гиком устремляется вдруг бегом по улице? Что это — счастливо сохраненная до зрелых лет детская непосредственность? Возможно. Однако беда ведь в том, что это упрямое нежелание героя расстаться с привилегиями нежного возраста выражается не только в таких вот эксцентрических, но вполне невинных выходках, но уже совсем не безобидно сказывается в его «взрослых» поступках, в его отношениях с людьми... У Сергея жена, с которой его давно уже ничего не связывает, дочь, которую он как будто бы и любит, но внутренне готов с ней расстаться, если очередная связь, на этот раз с хорошенькой юной дурочкой, завершится по воле случая новым браком. Работа в каком-то техотделе, к которой он равнодушен и всего лишь отбывает положенные часы. Итак — жизнь без любимого дела, без глубоких привязанностей, без ощущения ответственности за чью-то судьбу, жизнь, заполненная случайными связями, уличными приключениями, ложью, обидными розыгрышами... Как видим, любоваться на этот раз особенно нечем. Но ведь это не все, что можно сказать о Сергее. Влача скверную, пустую жизнь, он ведь и сам все мучительнее, все острее это сознает. Не потому ли вскакивает он ни свет ни заря после неспокойного, тяжелого сна, чтобы черкнуть пару строк матери, которой уже несколько лет не писал? Дальше «Здравствуй, мама» дело не идет — искренние слова забылись, да и нечем ему порадовать мать. Он еще продолжает привычно бездумное порхание по жизни, капризничает, привередничает, насмешничает и ерничает, но трудная работа пробуждающейся совести, пробуждающегося сознания, кажется, началась. Слезы Сергея в драматически сильном финале картины — это, пожалуй, не слезы раскаяния и очищения. Человек вдруг ощутил всю глубину бездны, в которую он падает, с ужасом понимая, как трудно это падение остановить, поскольку он к этому уже «привык».

Может быть, у читающего эти заметки возникает вопрос: почему так подробно описан здесь тип героя вроде Гии Агладзе, Андрея Бузыкина, Сергея Макарова (ряд подобных «неординарных» персонажей, появившихся в фильмах и других тематических и жанровых направлений, можно продолжить)? Во-первых, потому что именно этот тип вызывает сегодня особо неравнодушное отношение зрителей и критики. И не только тип героя сам по себе, но и способы воплощения его в конкретике экрана. Нельзя ведь обойти молчанием очевидную противоречивость в самом зрительском восприятии

этого типа, сочетающем и неприятие и сочувствие. Причем трудно предугадать, что именно может возобладать в сознании индивидуального зрителя или даже в сознании целой социальной группы кинозрителей. Вправе ли искусство допускать такую амбивалентность толкования, когда речь идет об острых нравственных проблемах современности?

Не нужно воспринимать наш вопрос как призыв к возвращению на круги «нормативной» эстетики, на уровень декларативных, дидактических заявлений авторов о том, как они относятся к своему герою. Вышеописанный тип заинтересовал искусство социалистического реализма закономерно, так как именно этому искусству свойственна повышенная бережность к гуманистическим ценностям, чуткость ко всем проявлениям подлинной личности, неиссякаемая вера в способность человека преодолевать себя сегодняшнего, несовершенного в стремлении к этическому идеалу, выработанному нашим обществом. Однако нужно ясно осознавать, что позитивный в целом процесс понимания искусством сложности и неоднозначности изъявления неповторимой личности в ходе общественного бытия — этот процесс не может быть уделом стихийного самовыражения и предполагает ясность и социальную активность позиции художника.

Проходивший в 60-е годы и подхваченный киноискусством последнего десятилетия процесс расширения и обогащения типологии современного героя сопровождался и некоторыми негативными тенденциями. Усложнение внутреннего мира героя, его неоднозначность, противоречивость были восприняты некоторыми художниками и критиками как свидетельство архаизма категории положительного героя. Им казалось, что представление о положительных и отрицательных героях схематизирует, обедняет искусство по сравнению с бесконечным многообразием и сложностью жизни. С этих позиций художник, желая быть верным правде жизни, призван изображать не положительных и отрицательных героев, а «просто» людей.

Все это не способствовало ясности представлений о путях воплощения образа человека, в том числе и образа положительного героя, в советском кино той поры. Тогда же проявились заимствования опыта западного кино — некоторых особенностей эстетики французской «новой волны» с характерными для этого направления неопределенностью нравственной, идейной позиции художника, заменой героя «антигероем», а также мотивов «некоммуникабельности» и отчуждения, воплощающихся, в частности, в фильмах М. Антониони. При этом не бралось в расчет, что как раз сама действительность при всем ее многообразии, многогранности и противоречивости порождает характеры, выражающие в той или иной мере — и нередко весьма полно и рельефно — неравнозначные, разнонаправленные социальные и нравственные тенденции. Иное дело, что тенденции эти могут выступать в сложнейших переплетениях, противоречивых сплавах, трудных взаимопереходах. Но это обстоятельство, конечно же, не означает отсутствия в самой жизни положительных и отрицательных характеров, — так же, как и характеров, выходящих за рамки этих категорий.

Наверное, скептическое, а то и негативное отношение определенной части художников и критиков к категории положительного героя было по большей части выражением своеобразной реакции на получившие развитие в искусстве второй половины 40-х — начала 50-х годов тенденции к упрощенно-схематическому изображению современника. Возможно, это скептическое отношение «подогревалось» и рядом досадных неудач 60-х годов, связанных с попытками воплощения положительного героя в таких, например, фильмах, как «Знакомьтесь, Балуев» и «Секретарь обкома». Центральные образы этих картин, претендовавшие на роль положительных героев-современников, обладавших крупными, цельными характерами, оказались неудачными именно потому, что их авторы ограничились приблизительными, поверхностными решениями, в значительной степени отдавая дань привычным стереотипам. Беда была и в том, что некоторые критики поспешили объявить эти явные творческие неудачи серьезными достижениями советского кино в воплощении образа современника, тем самым — вольно или невольно — искажая и дискредитируя само по-

нятие «положительный герой». Да и в наше время нередко в фильмах, по-своему значительных, отмеченных пытливым интересом к актуальной общественной проблематике, приходится сталкиваться с досадным пренебрежением индивидуальностью героя, многокрасочностью его нравственного облика и духовного мира.

Не случайно проблема положительного героя заняла столь заметное место в ряду кардинальных идейно-творческих проблем, сформулированных в постановлении ЦК КПСС 1972 года «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Партия призвала кинематографистов к созданию героя, в чьем внутреннем облике и жизненном поведении запечатлелись бы ведущие, передовые тенденции сегодняшнего этапа нашего общественного развития. Сформулированные в постановлении ЦК партии фундаментальные параметры духовного облика такого героя-современника — цельность характера, человеческое обаяние, преданность коммунистическим идеалам — не имеют ничего общего с теми нормативными перечнями обязательных черт характера, составлению которых столь ревностно предавались иные критики и писатели в ходе нашумевшей в середине 50-х годов дискуссии об «идеальном» герое.

Конечно же, персонаж, механически сконструированный из этих доминантных признаков, не станет художественным образом-характером. «Многим кажется, что этих черт совершенно достаточно для создания образа и более чем достаточно для лепки характера. Но это не так, — размышлял по этому поводу Е. Габрилович. — Самое важное — именно эта бескрайняя плоть жизни, ее безбрежные разновидности. Она-то и образует неповторимый характер героя, который автору надо искать и искать и который совершенно отличен от... характера иных... героев, хотя все они строятся на одном... каркасе... Без... неповторимых, особых, своеобразных черт нет образа положительного героя, как нет его без... доминантных свойств» [2]. Действительно, «внутренний каркас», основополагающие «доминанты» духовной структуры определенного типа личности выражаются в реальной жизни — и должны выражаться в искусстве — в неповторимой индивидуальной конкретности множества различных, зачастую резко несхожих характеров. Мысль как будто бы и не новая, но как часто именно она становится камнем преткновения в кинематографической практике!..

Осмысливая позитивный в этом отношении опыт минувшего десятилетия, нельзя пройти мимо таких кинопроизведений, как поставленные С. Герасимовым в первой половине 70-х годов фильмы «У озера» и «Любить человека». Содержание этих работ С. Герасимова тяготеет к глобальности, насыщено размышлениями художника и героев о кардинальных проблемах современного бытия, о мнимых и подлинных духовных и нравственных ценностях, о перспективах развития не только страны, но и мира в целом. При этом, осмысливая остроактуальную социально-экономическую проблематику — будь то экологические проблемы Байкала или вопросы градостроительства на Крайнем Севере, автор акцентирует и высвечивает ее нравственные, гуманистические аспекты. В этом отношении фильмы Герасимова близки «9 дням одного года» и «Твоему современнику». Типологически близки и положительные герои этих картин — люди духовно содержательные, обладающие высокой мерой гражданского сознания, нравственной стойкостью. Можно сказать, что положительные герои фильмов С. Герасимова — отец и дочь Бармины, Черных («У озера»), Мария и Калмыков («Любить человека») — «идеальны» в своей высокой одухотворенности, органичной интеллигентности, обостренной нравственной чуткости. Однако такая «идеальность» не противоречит жизненной правде и психологической убедительности образов. Ведь высокие духовные и нравственные достоинства героев не придуманы художником, они увидены им в реальной жизни и выражают уровень нравственного сознания, уже сегодня достигнутый обществом в лице многих его представителей. К тому же «идеальность» эта отнюдь не оборачивается умиротворенной статикой внутреннего мира героев — их духовность напряженно дей-

[2] См.: Характер в кино. Вопросы кинодраматургии. Сб. статей. Вып. 6-й. М., 1974, с. 145.

ственна, они не только жаждут совершенства в самих себе и окружающем мире, но и борются за достижение этого совершенства; их путь к правильным нравственным решениям вовсе не безмятежен — нередко он оплачен ценой душевных сомнений, трудной внутренней борьбы.

Предпринятое кинематографом первой половины 70-х годов художественное исследование образа современника, живущего в условиях развитого социализма, привело к появлению ряда кинопроизведений, где традиционная для нашего кино «производственная тема» получила качественно новое развитие и в лучших из этих фильмов, как отмечалось на XXV съезде КПСС, «обрела подлинно художественную форму». Характер героя открывается в этих картинах преимущественно в драматических ситуациях, обусловленных его трудовой деятельностью, его отношениями на производстве. Время ставит перед таким героем, как и перед его жизненным прототипом, во многом новые, неведомые его историческим предшественникам проблемы, рождаемые практикой строительства материально-технической базы коммунизма, научно-технической революцией. В этих условиях, подчеркивалось в партийных документах, как никогда прежде, становится необходимой общественной потребностью систематическая, кропотливая организационная работа, последовательно научный подход к решению производственно-экономических задач, самодисциплина и деловитость.

Появление на наших экранах таких героев, как сталевар Виктор Лагутин («Самый жаркий месяц») и инженер Чешков («Здесь наш дом»), было в этом смысле симптоматично — кинематограф вновь обращался к социально активному герою, действующему, так сказать, на переднем крае всенародного созидания. Общественная привлекательность этих героев определялась их бескомпромиссным и действенным неприятием консерватизма, расхлябанности, показухи, их умением энергично и целеустремленно претворять слово в дело, их рациональной деловой активностью. Вместе с тем и зрители, и критика справедливо увидели в этих образах «деловых» героев такие черты и свойства, которые не могли вызвать широкой общественной симпатии — признаки душевной черствости, нравственной глухоты, неспособности или нежелания в своем праведном увлечении борьбой за рациональность и научный расчет учитывать «человеческий фактор», судьбы конкретных людей с их индивидуальными, личными интересами и обстоятельствами... Первый опыт воплощения на экране образа «делового человека» оказался достаточно противоречивым. В опыте этом явно отразилось отмеченное критикой начала 70-х годов влияние на искусство (и на определенную часть самих критиков) различного рода «технократических» увлечений, абсолютизировавших значение научно-технического прогресса, отрывавших его от социально-нравственной атмосферы социалистической действительности. Не отсюда ли угрюмая нелюдимость экранного Лагутина и нескрываемое чувство собственного превосходства над окружающими у экранного Чешкова? И не потому ли эти малопривлекательные качества воплощены с явным авторским сочувствием?

Более удачным с этой точки зрения представляется образ другого экранного «делового» героя — Семена Боброва («Человек на своем месте»), созданного авторами не без внутренней полемики с героями типа Чешкова. «Деловитость» Боброва мотивируется здесь не только его убежденностью в необходимости рационального хозяйствования на селе, но и иными, нравственными мотивами — любовью к родной деревне, к односельчанам, сознанием своего сыновнего долга перед землей. Иное дело, что авторы фильма явно облегчили путь своего героя, наделив его почти сказочной удачливостью в преодолении производственных, да и личных, осложнений и трудностей, которые в реальной жизни требуют от человека неизмеримо бóльших душевных затрат, напряжения воли и нервов. Но стремление авторов показать героя, деловитость которого не противоречит его человечности, обнажить социально-нравственные корни этой деловитости — было шагом в правильном направлении.

По всеобщему признанию, принципиальным достижением кинематографа 70-х годов — и не только в развитии «производственной темы» — стал образ бригадира Потапова («Премия»,

1975). В Потапове нет той рационалистической сухости и жесткости, которые воспринимаются как явный нравственный изъян в характерах Лагутина и Чешкова, но нет в нем и чрезмерной победительной легкости Боброва, вызывающей порой сомнение в правдивости запечатленных на экране деяний героя. Образ Потапова удивительно органичен, естествен, так сказать, предельно «натурален». Контраст между внешней мягкостью, податливостью характера, какой-то «негромкостью», «приглушенностью» облика — постепенно раскрывающимися в поведении душевной твердостью, целеустремленностью, с которыми он отстаивает свои не только точно просчитанные, но и глубоко выстраданные идеи, — сообщает образу психологическую объемность и в значительной степени обусловливает остроту зрительского сопереживания. Внутренняя доминанта образа в неразрывной слитности социального и нравственного — общественная значимость действий Потапова определяется высотой его нравственных убеждений. Образ героя — человека обычного, рядового и по занимаемой должности, и по лишенному каких-либо внешних признаков героического облику — обретает внутреннюю масштабность.

Пожалуй, другого столь же художественно убедительного образа современного рабочего наше киноискусство пока не создало. Хотя интересные образы положительных героев — наших современников во второй половине 70-х — начале 80-х годов создавались и на центральных, и на республиканских студиях. Веское слово сказало здесь грузинское кино, показав глубокие характеры современников — журналистки Софико («Несколько интервью по личным вопросам», 1978) и секретаря райкома партии Торели («Твой сын, земля», 1980). Примечателен образ следователя Сейфи в азербайджанском фильме «Допрос» (1979). Серьезной, хотя и не лишенной просчетов, работой над образом нашего современника — сельского труженика — стал образ молодого председателя колхоза Куркова в фильме «Надежда и опора» (1982). То же можно сказать и об образе Сечкина («Вкус хлеба», 1979). Такие герои — вне зависимости от своего общественного «ранга» и того конкретного дела, которым каждый из них занят, — выступают как личности, поверяющие свою социальную активность высотой нравственного идеала.

Как видим, ощутимая и во второй половине 70-х — начале 80-х годов активизация поисков в сфере экранного воплощения положительного героя-современника в ряде случаев увенчалась успехом. Было бы, однако, неверным считать, что все проблемы в этой сфере уже решены. К сожалению, и сегодня художественно полноценные образы положительных героев появляются на экране реже, чем это нужно. Да и в теоретическом плане проблема положительного героя осмыслена нашим киноведением и критикой еще недостаточно детально и глубоко. Порой приходится и сегодня встречаться с сомнениями в правомерности самого понятия «положительный герой».

Внимание современного экрана к трудностям процесса становления социалистической личности, интерес к противоречиво неоднозначным, нередко парадоксальным характерам, неладно сложившимся судьбам — и закономерны и плодотворны. На счету мастеров современного кино, разрабатывающих этот тематически проблемный «плацдарм», есть по-настоящему глубокие, пронизанные духом социалистического гуманизма работы. Общественная и творческая важность поисков в этом направлении бесспорна. Но, согласившись с этим, нужно ясно сознавать, что, конечно же, не менее, а в известном смысле более важным для нашего кино как искусства социалистического реализма является чуткое художественное исследование формируемого самой реальной действительностью положительного героя такого типа, который был бы близок новым поколениям зрителей «по духу и времени» и «воспринимался бы как художественное открытие, влиял на поступки людей, отражал бы судьбы народные» [3].

---

[3] См.: постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства». — «Литературная газета», 1982, 4 августа.

*В. Фомин*

# Возвращение эксцентрики

Что-то непонятное стало твориться с названиями.

Рекламные щиты ближайшего кинотеатра бодро приглашают вас посмотреть фильм «Дедушка дедушки нашего дедушки». Это днем. А на вечерних сеансах: «Отставной козы барабанщик».

Конечно, вы слегка ошеломлены интригующей загадочностью названий. Но пока пытаетесь уловить их ускользающий смысл и угадать — о чем же фильм? из какой жизни? — вдруг вспоминаете, что в соседнем кинотеатре идет какой-то неведомый «Белый ворон», а вечером по телевизору обещана не менее таинственная «Нежность к ревущему зверю».

Куда пойти?

Что предпочесть: «Близкую даль» или «Цветение несеянной ржи»? «Пятое время года» или «Третью сторону медали»?

Зрителей постарше я бы спросил: можете ли вы представить, чтобы во времена более отдаленные, ну, скажем, в пятидесятые годы, рекламная афиша зазывала бы вас посмотреть отечественный фильм под названием «Шла собака по роялю»?

Не можете?

И правильно, что не можете. Не лезет столь кучерявое названьице в пятидесятые с их тягой к милой простоте и скромной сердечности. Да и к шестидесятым, по правде говоря, оно как будто тоже не совсем подходит — не баловали нас тогда столь игривыми названиями. А вот к семидесятым — уже в самый что ни на есть раз! Ведь именно в эти годы и началось это странное поветрие. На первых порах еще более или менее скромно: «Печки-лавочки», «Жил певчий дрозд», «Точка, точка, запятая...», «Белая птица с черной отметиной»... А уж потом понеслось-поехало: «Не болит голова у дятла», «Аты-баты, шли солдаты...», «Белый Бим Черное ухо», «По улицам комод водили», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Цену смерти спроси у мертвых».

Эти столь ощутимые перемены в поэтике названий тем более обращают на себя внимание, что параллельно играючи стали переворачивать даже самые незыблемые пъедесталы: безукоризненная простота и строгость чеховских названий, к примеру, уже как бы и не устраивает. Была «Дуэль». На экране же появился «Плохой хороший человек». Случайность? А «Неоконченная пьеса для механического пианино» вместо скромного «Платонова»? А «Мой ласковый и нежный зверь» вместо «Драмы на охоте»?

Впрочем, оставим названия. В конце концов, их экстравагантность, может быть, всего-навсего лишь обманчивая рекламная приманка, а на самом-то деле за интригующей броскостью рекламных щитов нас поджидает царство милой простоты, скромных сюжетов, незаметных художественных приемов?

Ну, что ж... Оторвемся от афиш. Войдем в кинотеатр.

...В бескрайнем морском просторе плывет гражданин. Плывет час, другой, третий. Ночь сменяет день. Наступает рассвет нового дня. А усталый пловец упорно продолжает свой путь по водам морским.

Гоним ли он злосчастной судьбой или стал жертвой разбушевавшейся стихии? Спешит ли на выручку к добрым людям или сам спасается от грозной опасности?

Увы, все проще и одновременно непонятнее — упорный гражданин решил переплыть Черное море. Ну, если уж поточнее, то не целое море, а только один из его заливов. Но все равно и залив сей столь широк и необъятен, что пересечь его вплавь — идея столь же бредовая, немыслимая, как «строить метро до Владивостока». Но именно потому герой нового фильма Ираклия Квирикадзе «Пловец» и пускается в свой невероятнейший, на грани безумия, заплыв. Подобно легендарным богатырям древнего эпоса он берется исполнить абсолютно невозможное, принципиально невы-

полнимое. И — о чудо из чудес! — добивается своего...

Случись подобная история в далекие времена фольклорных сказаний, мы бы, не поднимая вопросительно брови, восприняли бы ее как должное. Но в том-то и вся загвоздка, что чудеса эпического богатырства, которым положено совершаться в условном пространстве древних легенд, здесь помещены в конкретное пространство и время. Дело происходит на Кавказском побережье — между городами Батуми и Поти — в начале нашего века. В лихие послевоенные годины и, наконец, в наши дни подобные заплывы попробуют совершить потомки легендарного пловца.

История этого последнего заплыва представляется, пожалуй, самой невероятной, поскольку повторить легендарные маршруты своих славных предков герою современной новеллы заведомо не по плечу. И не потому только, что слишком уж он раздобрел. В другом, похоже, беда: герой слишком заземлен, слишком благополучен. И ему ли, этому равнодушному служителю музы курортного туризма, изводить себя завистью к славе предков, мечтать о неудержимых воспарениях духа, о деяниях богатырских?

И тем не менее, наперекор очевидному и эта уснувшая душа однажды услышала зов предков, и наш герой погружается в священные воды, дабы, свершив невозможное, уравняться в богатырстве с дедом и отцом...

Прежде чем распрощаться с героями этой ленты, задержим наше внимание на одном характерном моменте, ради которого, собственно, здесь и поминается работа И. Квирикадзе.

В последние годы у литературоведов, да и в нашем киноведческом стане не раз вспыхивали прямые или заочные дискуссии о стиле. Пожар споров занимался с разных сторон, по разным поводам, но самой горячей точкой едва ли не каждой такой баталии неизменно оказывался вопрос о типологии стилевого развития. Практически все спорящие дружно сходились в том, что найти надежную основу для такой типологии и построить ее — одна из неотложнейших задач современной науки об искусстве. Расхождения же, и расхождения решительные, начинались дальше — как именно строить такую типологическую систему, от чего отталкиваться? В пестром калейдоскопе мнений по данному поводу можно разглядеть по крайней мере две основные, резко противостоящие одна другой позиции. Одни ученые пытаются обосновать взгляд, согласно которому категория стиля наиболее емко и полно раскрывается только на уровне больших типологических массивов — на уровне художественных течений, стилевых потоков и других «общностей». Именно исследование широко распространенных стилевых красок, конкретных черт главных художественных течений, школ, потоков, считают они, объективно позволяет судить об общем движении искусства, его характере и направленности.

Другая же точка зрения заключается в том, что основной единицей стилевого развития искусства, его главным критерием признается индивидуальный стиль художника. Согласно этой точке зрения, именно индивидуальный стиль проявляется как наиболее определенное и ясное воплощение самого понятия «стиль». Говорить о каких-то общих стилевых началах, тенденциях — значит заранее впадать в грех умозрительности и никчемной схематологии. Процесс движения искусства, его закономерности по-настоящему могут раскрыться только через анализ индивидуального творческого почерка отдельных художников.

Не застревая в подробностях этого давнего и принципиального спора, заметим, однако, что в рядах сегодняшней кинокритики, а еще чаще в повседневном рабочем обиходе кинематографистов само понятие «индивидуальный стиль» слишком часто понимается достаточно упрощенно. А именно: предполагается, что авторский стиль, являясь самым наглядным, самым красноречивым свидетельством неповторимости того или иного мастера, будто бы образуется накоплением одних только исключительно индивидуальных интонаций, неповторимых мотивов, «фамильных» свойств. Это совершенно неверно: всякий индивидуальный стиль, пусть даже самый яркий и неповторимый, всегда и неизбежно воз-

никает на стыке, на пересечении собственного и несобственного, индивидуально-неповторимого и «типового».

Быть может, я не слишком перегну палку, если скажу, что многие наши фильмы устремились сегодня в массовый заплыв к дальним берегам Неожиданного, Странного, Парадоксального.

Это видно не только по названиям картин, но еще больше, еще откровеннее — по их сюжетам, по характерам и устремлениям персонажей. Герои рвутся куда-то, одержимы манией перемен. Жажда необычного, мечтания о другой жизни, о превращении из рядового статиста обыденности в исключительную, а то и героическую фигуру одолевают героев самых разных — и по жанру, и по тематике, и даже по уровню — лент.

Когда-то подобные благородные помыслы герои нашего экрана осуществляли далековато от дома, но зато в делах земных и конкретных: семерка отважных отправлялась осваивать суровый Север, другие уезжали в сибирские дали и возводили Комсомольск, третьи поднимали целину. Для тех же, кто никуда не уезжал, тоже находилась возможность для больших свершений, для Большой жизни.

Теперь же порывы и устремления все чаще оказываются какими-то условно-иносказательными. Чтобы воспарить душой, герою непременно надобно переплыть наяву метафорический залив. Или, как в «Чудаках», из разбитой телеги, драных мешков и прочего хлама соорудить иносказательный «неболет». Или вознестись над остальными с помощью эффектно присочиненной «необыкновенной» родословной, как это делает героиня фильма Сергея Соловьева «Наследница по прямой», романтически причисляя себя к генеалогическому древу самого Пушкина. И в самом деле, чего хорошего и интересного в том, чтобы быть просто рядовой школьницей — как все? Вот если ты оказываешься в кругу потомков великого поэта, это уже совсем иной коленкор!

Впрочем, не только романтические чудаки прошлого, не только современные дети мечтают о необыкновенном. Скромная служительница столичной фирмы бытовых услуг в своем воспламененном воображении видит себя исключительно звездой эстрады, любимицей, богиней публики, перед которой тускнеет слава самой Аллы Пугачевой («Карнавал»).

Точно так же и жэковскому сантехнику лавры столь нужной, столь незаменимой ныне профессии кажутся слишком тривиальными. И, в самом деле, какой уж тут к черту «праздник для души», какой триумф в этих капающих кранах, протекающих бачках, заржавевших трубах! То ли дело предстать перед изумленными односельчанами в ослепительном мундире морского офицера («Отставной козы барабанщик»).

Даже опустившемуся алкашу явно не по душе быть самим собой перед приехавшей из деревни бывшей женой. И бывший сельский механизатор, бывший гармонист, бывший рубаха-парень вдохновенно лепит образ почтенного бухгалтера в солидном учреждении областного масштаба («Родня»).

При такой тяге к необыкновенному герои названного круга чувствуют себя как бы не на своем месте и, тяготясь обычным, нетерпеливо примеривают на себя романтическую тогу исключительного. Отсюда — смена масок. Отсюда — какая-то карнавальность, когда даже сам сюжет начинает словно бы пританцовывать, подмигивая с заговорщицким видом.

Разумеется, не сегодня и не вчера это нашествие странных сюжетов (как и названий) началось. А когда? Да в те же семидесятые. Помните?

В канун Нового года герой, приняв изрядную дозу спиртного, случайно, по ошибке улетает из Москвы в Ленинград. И там, в чужом городе, он найдет точно такую же улицу, точно такой же дом, точно такую же квартиру, как у него в Москве. Разумеется, и ключик от столичной квартиры идеально подойдет к ленинградскому замку («Ирония судьбы, или С легким паром!»)...

...Набрав предельную высоту, пассажирский лайнер попадает в поистине безнадежную аварийную ситуацию. Все его пассажиры погибли? Однако, оказывается, вполне можно летать и на изувеченном самолете — были бы только за штурвалом настоящие парни («Экипаж»)...

...Бывший спортсмен потихоньку спивается. Спасение приходит в облике некрасивой библиотекарши, форменной старой девы. Она берет шефство над героем и делает из него человека с помощью... аутотренинга. В процессе перевоспитания героиня и сама преображается, и вот перед нами счастливая пара («Влюблен по собственному желанию»).

Как бы ни были привлекательны для нас истории подобного рода, не будем все-таки задерживаться на этом слое картин. Ведь, в конце концов, подобная ориентация на исключительность, необычность сюжета, рискованно граничащую с недостоверностью, всегда лежала и лежит в самой природе приключенческих, комедийных и мелодраматических лент. Обратим свои взоры к сюжетике так называемого серьезного, проблемного кинематографа. Может, там сюжетная температура окажется уже не столь высокой, а стиль чурается эксцентрических пряностей?

Ну, вспомним для начала самое общепризнанное на небосклоне социально-проблемного кинематографа — «Премию». Картина эта, запальчивая, колючая, — о реальной жизни, о реальных проблемах. Ну, а с чего, с какой коллизии начинается эта лента? Где это видано, где это слыхано, чтобы бригада рабочих, да еще и строителей, отказывалась от получения премии? Ну, даже если и, отпустив вожжи воображения, допустить, что где-то когда-то подобное чудо и случилось, все равно такой случай сам по себе — из разряда невероятнейших. Но авторы считают допустимым начать свой фильм именно с такой вот исключительной ситуации.

А каким странным образом начинается фильм Р. Чхеидзе «Твой сын, земля»! Возбужденная толпа дорожных строителей уже вот-вот готова перейти к яростной рукопашной, безуспешно пытаясь разрешить непосильную для их ума задачу: что делать с горным орлом, запутавшимся в кустах у дороги, прибить ли на месте или отвести в милицейский участок, пусть там с ним разбираются... И острие ржавой лопаты уже нависло над головой гордого хозяина кавказского неба, но именно в эту роковую для него минуту на дороге возникнет главный герой фильма — секретарь райкома партии. Он-то и надоумит окружающих, где подобает пребывать горному орлу...

Краски исключительности, необычайности ложатся не только на прологи и сюжетные завязки — они в последние годы еще более густо накладываются и на все последующее действие. Вот «Спасатель» Сергея Соловьева. Фильм о рабочей молодежи. О дружбе и любви. Что можно сделать и что делается на таком материале, нам известно еще со времен хуциевской «Весны на Заречной улице». Но то, что нам будет показано здесь, пожалуй, даже сравнить не с чем. Печать какой-то особой «сдвинутости» и странности лежит здесь буквально на всем. Даже сцена самоубийства разыграна как некий экзотический спектакль. Оказывается, и о т а к о м можно повествовать изящно и поэтично. Вот так, например: вчерашняя десятиклассница — цветущая, хорошенькая — изящно усаживается в надувную резиновую лодку. Задумчиво и красиво выплывает на середину пустынного осеннего пруда. Останавливается. Размышляет. И, поразмыслив, достает из сумочки большой-большой гвоздь. Изысканный взмах смуглой руки, и гвоздь впивается в бок лодки. Прощай, постылая жизнь!

Ну, ладно, смиримся, поверим экрану — пусть вся наша современность такая вот необычная, вся до краев наполнена экзотикой, чем-то из ряда вон выходящим. Ну, а прошлое, сюжеты из старинной жизни?

...В бедном крестьянском доме случилось несчастье — тяжко заболел сам хозяин, единственный кормилец в семье. Вечером односельчане пришли выразить свое искреннее сочувствие, предложить посильную помощь. С такой вот привычной и трогательной ноты начинается эта история. А чем завершается? Подрались те добрые, сердечные люди. Изволтузили друг дружку. Разнесли вдребезги и без того ветхую усадьбу. И на том разошлись («Происшествие»).

Или еще необычнее: женщина более чем преклонных лет, дважды вдова, ни от первого, ни от второго брака бог не дал детей. В надежде на то, что и не даст, ее и сватают

в третий раз за симпатичного, в таких же преклонных годах обедневшего дворянина. Его сына преследует кошмарная, навязчивая идея, что у старика отца еще могут появиться дети и тогда придется делить с ними и без того жалкое наследство. Поэтому-то заботливый сын сам берется подыскать отцу «подходящую» невесту, с гарантией того, что располовинивать будущее наследство уже не придется... И что же? Ближе к финалу нам покажут трогательно-смущенную улыбку и заметно округлившийся животик этой дважды бездетной вдовушки («Мачеха Саманишвили»)...

Как определить, как назвать эту тягу ко всему необычному, парадоксальному, которая так заметно отличала экран семидесятых и в еще большей степени — фильмы восьмидесятых?

Вглядимся попристальнее.

...Елизавета Уварова — героиня фильма Глеба Панфилова «Прошу слова», мэр старинного русского города Златограда — выступает с пламенной, вдохновенной речью о прекрасном будущем своего родного города. Излагая проект его величественного переустройства, она говорит страстно и убежденно, зажигаясь все больше и больше и завершая свое выступление патетическими стихами Маяковского. Потому-то и ждешь по привычке, что когда этот вулканический доклад завершится, зал прямо-таки взорвется обвальным грохотом оваций.

Но что такое?

Никаких аплодисментов нет...

Как нет и никакого огромного, переполненного зала, в котором, по нашему представлению, Уварова держала свою пламенную речь. Камера отъезжает с крупного плана лица героини на общий, и мы вдруг с изумлением обнаруживаем, что взволнованная председательница произносит зажигательный доклад не на высокой трибуне сессии Верховного Совета (как нам подумалось), а у себя дома, на квартире. И слушают ее замечательный доклад пока что только трое домочадцев — усталый муж и двое заскучавших детишек. Идет лишь «репетиция» будущего выступления...

Да это же эксцентрика! Чистейшей воды эксцентрический трюк, каковыми щеголяла еще ранняя комическая, — вот, пожалуй, самое достойное определение той стихии, следы которой ощутимы в кинематографе последних лет.

Слышу тут горький вздох разочарования у моего читателя: «Ну, вот, объяснил, называется — к неясному явлению прилепил еще более смутное иностранное словцо...»

На слух сегодняшнего кинематографиста все вариации этого слова — «эксцентрика», «эксцентризм», «эксцентричный» — вполне знакомы (где-то мелькали, где-то были когда-то услышаны) и почти понятны — ясное дело, что ими хотят обозначить прежде всего нечто особенное, странное, экзотичное, ни на что не похожее. Но если только тем и исчерпывается круг их смысловых значений, то не достаточно ли тут нашего понятного и простого русского слова — «необычайное»? Стало быть, в «эксцентрике» и «эксцентризме» есть тогда еще и какие-то другие смыслы, иные оттенки и значения? Ведь даже в самой физиогномике этих слов, в их чисто фонетическом звучании чудятся какие-то внезапные взбрыки, повороты, кульбиты смысла. Всматриваешься в дразнящий образ слова, роешься в памяти, перебираешь и то и это, а в результате разводишь руками: точного разъяснения не находится.

И не мудрено: понятия эти нынче не в ходу. В повседневной нашей жизни встречи с ними практически исключены. Разве что только в цирковой программе или на эстраде по старинке назовут эксцентриком того самого музыканта, что может исполнить на обыкновенной расческе, пиле или сковородке и «Полет Валькирий» и Первый фортепианный концерт Чайковского. Не исключен, впрочем, и такой вариант: ваш друг автолюбитель или сосед инженер однажды пустятся с вами в задушевную беседу о шатунах-эксцентриках. Не теряйтесь и не падайте духом: в их деле эксцентрики — это особые механизмы.

Ну а в кино?

Ни в терминологическом словаре сегодняшней кинокритики, ни в повседневном профессиональном жаргоне кинематографистов названные понятия практически не фигурируют.

Как быстро мы растем, как быстро умеем забывать...

Ответьте: вы представляете себе кино без комедийных жанров?

А с чего, с какого первоистока они начались? Кто является почетным первопредком всех жанров большой и разветвленной комедийной орбиты?

Эксцентрическая комедия.

Помните?

На экране бежит человечек, на голову ему опускается куль с мукой. Человечек падает. Поднимается. Как ни в чем ни бывало бежит дальше. В лицо ему бросают огромный торт. Он снова падает и снова бежит. Полицейский бьет его палкой по голове. Но маленький, юркий человечек просто неудержим...

Как веселили когда-то эти неприхотливые ленты-хохотушки, как лихо расправлялись они даже с непрошибаемо мрачным зрителем! Не слишком сложный, но безотказный механизм их несокрушимого воздействия целиком строился на сломе стереотипа восприятия: внешняя логика событийного ряда, увлекая мысль зрителя в определенном направлении, заманивала ее в своего рода ловушку логического штампа. Ну, хотя бы так, например: нам показывают скорбную спину героя. Его безвольно опущенные плечи начинают вздрагивать — он явно плачет. Все сильнее, все неутешнее. И когда наше зрительское сердце совсем зайдется от сочувствия к этому бедолаге, авторы резко меняют точку съемки и показывают героя спереди. Он вовсе не плачет: в руках у него солидная бутыль с самогоном, которую он с непередаваемым блаженством встряхивает. Опровергая шаблонную логику нашего первоначального восприятия, эксцентрический трюк все ставит на свои места. Он утверждает истинное, реальное положение вещей и одновременно выводит зрительское восприятие из состояния пассивности.

Огромные возможности эксцентрики, ее свойство разрушать стереотипы восприятия, опровергать штампы мышления и чувствования, выворачивать явление наизнанку были понятны и освоены далеко не сразу.

Отцу американской комической Мак Сеннету эксцентрика была нужна только как средство ошарашивания зрителей стремительным каскадом забавных нелепостей. Подозревал ли он тогда, что средствами эксцентрического сдвига можно говорить большую правду о жизни и добывать глубокие истины из житейской шелухи? Истинные возможности эксцентрического искусства открыл великий Чаплин. Он превратил эксцентрический трюк в свой художественный метод, позволяющий высказывать через те же гэги вполне серьезные и глубокие мысли и чувства.

Для молодой советской кинематографии эксцентризм стал одним из тех лозунгов, с которыми пионеры нашего кино устремились к горизонтам новой кинокультуры. На вооружение были взяты не только искусство пламенной патетики и краски романтической палитры — бурным двадцатым как нельзя кстати пришлись и озорные, остроумные средства эксцентрической образности. Под лозунгами эксцентризма развивалось творчество раннего Эйзенштейна. К эксцентрике обращались Лев Кулешов, Сергей Юткевич, Борис Барнет, Александр Медведкин и даже Яков Протазанов. А славная история «Ленфильма» практически началась с момента организации знаменитой Фабрики эксцентрического актера (ФЭКС), во главе которой стояли Григорий Козинцев и Леонид Трауберг.

Мастера советского кино 20-х и 30-х годов, испытав ощутимое влияние американской комической, в то же время раздвинули границы эксцентрики и прежде всего сферу ее применения. Ее энергичное освоение идет по двум основным направлениям. Она развивается как жанровая форма (например, у Григория Александрова) и одновременно ищет применения и вне сферы чистой комедийности. В этом качестве (как прием, как метод организации сюжета, как стилевая краска и т. д.) она все активнее подключается к сфере самой серьезной тематики, в частности, становится излюбленной и выразительной краской такого ударного жанра нашего кино 30-х годов, как историко-революционный фильм. И знаменитый «Чапаев», и трилогия о Максиме, и роммовские фильмы о Ленине, и даже многие сцены

довженковского «Щорса» — это уже примеры эксцентрики нового типа, эксцентрики социальной и психологической, эксцентрики, опрокинутой в глубь человеческих характеров и серьезных исторических событий. Играя на резком несовпадении видимости и сути, привычного и неожиданного, эксцентрически организованное действие позволяло глубже раскрывать характеры героев, взрывало инерцию восприятия. Эксцентрический образ, эксцентрически выстроенный эпизод давали возможность преподносить серьезные темы в яркой, по-настоящему захватывающей форме [1].

Кстати сказать, на все эти свойства эксцентрики в свое время обратил внимание и В. И. Ленин. Максим Горький в своих воспоминаниях сохранил для нас следующее его высказывание об эксцентризме: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому; есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» [2]

К концу 30-х годов яркие краски эксцентрики начинают ощутимо гаснуть, а затем и вовсе исчезают с жанровой и стилевой палитры нашего кино. Эксцентрика не то что отброшена и забыта, но оттесняется на периферию кинопроцесса сначала волнами монументально-эпического стиля, а потом и другими стилевыми потоками. По сути дела, это мощнейшее средство художественного воздействия зачехлено и сдано в архив, откуда оно будет извлекаться лишь от случая к случаю.

Так, в начале 60-х вспомнит и постарается возродить жанровые традиции эксцентрической комедии Леонид Гайдай. Более зрелые формы эксцентрической образности опробуют Элем Климов, Владимир Мотыль, Георгий Данелия, Ролан Быков, Александр Митта. Эксцентрика неожиданно расцветет в фильмах Василия Шукшина и Глеба Панфилова. Верность знамени эксцентризма сохранит в своих поздних работах и Сергей Юткевич — один из первых разработчиков этой стилевой линии в нашем кино. Его подпись стояла под знаменитым манифестом фэксов «Эксцентризм», написанным еще в 1922 году. И нельзя не отдать должное тому постоянству и последовательности, с которыми этот режиссер развивал принципы эксцентризма в своей работе на самом разном материале, будь то картины о быте рабочей молодежи («Кружева») или фильмы на историко-революционную тему («Человек с ружьем», «Яков Свердлов»). А в суровые годы войны Сергей Юткевич оказался, пожалуй, единственным художником, который дерзнул испытать старое, надежное оружие в новой ситуации (на мой взгляд, «Новые похождения Швейка» — одна из самых лучших и ярких его работ).

Интерес к эксцентрике, обнаружившийся еще в 60-е годы и ярким пунктиром прочертивший толщу этого кинодесятилетия, в 70-е годы становится массовым бумом. И хотя спектр стилевых исканий этого периода, как показала дискуссия о стиле, проведенная на страницах «ИК» [3], оказался как никогда богатым и подчас даже пестроватым, нисколько не рискуя впасть в преувеличение, можно утверждать, что именно эксцентризм оказался доминантой стилевого развития, наиболее распространенной и самой характерной краской стилевой палитры советского кино 70-х — начала 80-х годов.

Тут необходимо уточнить границы этого явления, хотя сделать это не так-то просто. Явление слишком многолико по своим тенденциям, проявлениям и результатам. Но по крайней мере можно различить хотя бы две главные его ипостаси.

Во-первых, краски эксцентризма, притягивая к себе, впитывая в себя элементы других, самых разных стилевых систем, формируют свое собственное стилевое течение. Его сердцевину, на мой взгляд, определяют работы таких разных художников, как Василий Шукшин и

[1] Этот процесс освоения и трансформации эксцентрики в нашем кино впервые ярко и глубоко проанализирован в работе Е. Добина «Эксцентризм и эксцентрика» («Искусство кино», 1940, № 9—10), а позже еще более документально — в замечательной книге А. Мачерета «Художественные течения в советском кино».

[2] Цит. по кн.: Горький М. Литературные портреты. М., 1959, с. 350.

[3] См.: «Искусство кино», 1978, № 1—12.

Глеб Панфилов, Георгий Данелия и Элем Климов, Эльдар Шенгелая и Никита Михалков. Список неполный. Да и вообще — стоит ли строить типологию стилевых течений на уровне «фамильных списков»? Даже самый верный своим исходным принципам мастер никогда не идет по прямой. В любой момент своей биографии он может сделать (и делает!) фильмы, которых мы от него менее всего можем ждать. Уж как любит эксцентрику, как лихо может обращаться с ней Элем Климов, например. Но где она в «Прощании»? Может, и живет где-то в укромных уголках этой суровой картины, косвенно обостряет и без того нервное ее течение, но открыто появляется в кадре разок-другой — не больше (эпизод со скелетом из школьного кабинета биологии, например). Да и у Глеба Панфилова в его «Вассе» эксцентрика на виду только в начале картины, а потом ныряет в глубину повествования. И тем не менее, при всех исключениях, при всех отступлениях высота и результативность этого стилевого потока (в котором каждый имеет свое лицо) все же обеспечивается работами его более или менее постоянного «актива».

Другая ипостась бытования эксцентрики в сегодняшнем кинематографе такая: она уже не дома, а как бы в гостях — сама подпадает под силы притяжения других и далеко не самых ей «близких» стилевых потоков. И в качестве такой локальной, «подчиненной» краски мы обнаруживаем ее и на разных уровнях кинопроцесса и на самых разных его полюсах. В разнообразной упаковке (тема, жанр) и в разнообразнейшей дозировке (эпизод, сюжетная линия, отдельный образ и т. д.) мы можем встретить ее повсюду. От романтизированных повествований Эмиля Лотяну (в «Анне Павловой» большинство эпизодов драматургически развернуто по принципу традиционнейшего эксцентрического трюка) до последних фильмов Юлия Райзмана, в которых его столь устоявшийся, столь определенный стиль неожиданно обнаруживает ощутимую «добавку» парадоксальности. В целом же эксцентрика еще более четко обозначила крен в сторону странного, непривычного, парадоксального. В кинематографе семидесятых — восьмидесятых она проникла едва ли не во все тематические и жанровые пласты экрана. Ей поддались бастионы и «производственного» фильма («Премия», «Мы, нижеподписавшиеся...»), и историко-революционного жанра («Бумбараш», «Вавилон—XX», «Автомобиль на крыше»).

Но если названия картин и их сюжетика — только внешняя, наиболее открытая сфера воздействия эксцентрической аттракционности, то наиболее глубоким и существенным уровнем ее проникновения оказались характеры.

И здесь эксцентрика сообщила многим экранным персонажам последних лет свои особые черты. Впрочем, еще раньше — хотя бы по фильмам того же Шукшина — можно было заметить, как нарастает волна «чудачеств», как эксцентрика «сдвигает» характеры, не стесняясь преувеличений, гротеска.

В поисках и воплощении такого нового стиля Шукшин, вероятно, был ярче и отважней многих, но уж никак не одинок. Рядом с ним и вслед за ним в фильмах Глеба Панфилова, Эльдара Шенгелая, Георгия Данелия, Эльдара Рязанова, Тенгиза Абуладзе, Никиты Михалкова, Константина Ершова, Ираклия Квирикадзе, в сценарной прозе Александра Володина, Резо Габриадзе, Виктора Мережко стали расти и множиться целые популяции «чудиков», странных персонажей, в образах которых привычные, традиционнейшие для нашего киногероя черты сочетались с разного рода «отклонениями».

Знакомая нам председательница горисполкома Елизавета Уварова стреляет в тире. А не настреляется вдоволь — не уснет...

Пожилой профессор, знаменитый химик обожает играть... в солдатики («Монолог»).

А у знатного председателя колхоза, покорителя целины, пристрастие уже не такое невинное, но не менее сильное: тренирует кулак. Регулярно крушит кирпичи, заборы, стены и все, что только попадет под его неистовую руку («Вкус хлеба»)...

А следователь из фильма «Остановился поезд» — тот и вовсе экстрасенс. Лучше давайте спросим себя: а откуда все это?

Какие силы и причины предопределили это стремление к гротеску, эту жажду пряного?

Неужто сама наша действительность настолько «сдвинулась», «перевернулась» в нашем восприятии, что всюду, куда ни бросишь взор, открывается странность, диковинность того, что еще совсем недавно казалось абсолютно привычным?

Не без этого. И хотя одними социальными факторами рождение новой стилевой волны не объяснишь, хотя ее размах и облик формируют самые разные силы и обстоятельства, нельзя все же не почувствовать, что в ее основе лежит довольно сложная и неоднозначная реакция кинематографа на процессы, происходящие в самой действительности. Эксцентрика — этот идеальный художественный инструмент для отделения «видимости» явлений от их «сути» — как нельзя лучше подошел прежде всего проблемному, социально активному кинематографу, стремящемуся выявить и понять конфликтные стороны движения нашего общества, его противоречия, сшибку прогрессивных тенденций с косностью. Ведь, пожалуй, каждый из нас по своей собственной работе, по собственной жизни хорошо знает или даже испытал на себе, что всякого рода «негативщину» бывает трудно победить чаще всего именно потому, что она необычайно тонко и ловко умеет выкраситься в «защитные тона» прогресса. Отважный и зоркий стиль эксцентрики, срывающий «маски» и обнажающий «лица», стал в какой-то мере реакцией на этот социальный «маскарад».

Повышенная экспрессивность нового стиля, его резкость, размашистость, форсированная игра на контрастах — так, как он предстает, например, в михалковской «Родне» — во многом, видимо, проистекает и из самой к р а й н о с т и тех явлений, о которых в таком стиле рассказано. Они сами подсказывают интонацию.

Впрочем, нельзя не заметить, что на формирование этой очередной стилевой волны определенное влияние оказали и некоторые обстоятельства и особенности развития самого кинематографа, его внутренние законы.

Можно предположить, в частности, что интерес к эксцентрике в значительной степени порожден стремительным ростом репертуарного потока. Ведь уже начиная с 70-х годов пульс нашего кинопроизводства, и без того уже достаточно бойкий, зачастил с такой силой, что отныне и самому ненасытному киноману стало просто не по силам одолевать все яства, предлагаемые экраном (кто знает, не нарекут ли будущие критики нашу эпоху «периодом многокартинья»?). Это резкое увеличение, а подчас, быть может, даже и чрезмерное перенасыщение репертуара, безусловно, оказалось одним из факторов, обостривших конкуренцию на экране. В самом деле, может ли сегодня тихая, скромная лента рассчитывать на какое-то особое внимание, если она несется мимо зрителя с бешеной скоростью в обильном, пестром потоке других картин-соперниц? Поневоле приходится принаряжаться во что-то более яркое, броское. И, понятное дело, наряды подчас оказываются тем пестрее, тем крикливее, чем меньше в самой ленте подлинных достоинств. Так эксцентрика выходит на поточную линию, становится модой. А когда в моде сама необычность, то тут уж оставаться серепеньким совсем опасно. Так начинается новый круг в состязаниях по необычности, и контрольная планка поднимается на более высокую отметку.

Это широкое расползание отдельных элементов новой стилевой системы по самым нижним слоям общего репертуарного потока, их неорганичное, подчас совершенно карикатурное использование творцами какой-нибудь второсортной кинобеллетристики, конечно же, нельзя упускать из виду. Но не по этим «образцам», разумеется, надо судить об истинных возможностях и энергии нового стилевого течения, а тем более — о причинах его зарождения.

И тут нельзя не высказать предположение, что сегодняшний крен нашего кино в необычность в какой-то степени, по-видимому, явился неизбежной реакцией на предыдущий этап стилевого развития, когда наш кинематограф слишком долго и, вероятно, слишком монотонно шествовал под знаменами простоты и обыденности.

Да, когда-то это были настоящие знамена. И, как за всякое знамя, за них приходилось драться. Драться всерьез, поскольку культ монументальной помпезности, культ ходульного, искусственного «эпического» стиля, пышно расцветшего в кинематографе конца 40-х — начала 50-х годов, разлучил экран и реальную жизнь народа. И борьба, развернувшаяся позднее с этим гипсовым стилем, велась под лозунгами приближения к реальности, к жизни простого человека. Кинематограф радостно устремлялся к достоверности, «вспоминая» прежние и открывая новые ее средства достижения. И закономерно, что это движение в 60-е годы сумело создать прекрасные образцы кинематографа «под документ», боготворившего «скрытую камеру». Истинно кинематографичным стало считаться самое привычное, самое обыденное.

Характерно и симптоматично признание одного из режиссеров-лидеров той поры: «Хочется, чтобы каждый кадр воспринимался как кусок живой, запечатленной документалистом действительности. В идеале хотелось бы оказаться в положении режиссера, монтирующего фильм из хроникального материала, снятого независимо от него».

Разумеется, не всех мастеров экрана испепеляло подобное желание. И чем выше, чем победоноснее вздымался в игровом кино «девятый вал» документализма, тем все больше появлялось признаков, свидетельствующих о том, что в недрах кинематографа зарождается новая стилевая волна. То был так называемый поэтический кинематограф. Однако силы этого отряда оказались слишком малочисленны, а средства, которые они использовали в своем полемическом противостоянии, — подчас слишком спорными и, в свою очередь, не менее односторонними, чем устремления самых упрямых ревнителей «скрытой камеры». В итоге капризный и переменчивый барометр стилевого развития нашего кино упорно продолжал удерживаться в районе отметки — «обыкновенное». И уже только в 70-е годы постепенно нарастающие добавки эксцентрики пробили в пойме экранного потока новый стилевой рукав: взметнулась волна экспрессивного кинематографа, взявшего на вооружение и поэтические условные заострения, и краски того же бытового реализма.

На эту особенность следует указать со всей определенностью. Широта диапазона, своеобразное стилевое «многоголосие» и отсутствие стилевого догматизма — одна из главных, определяющих черт нового направления, в котором накапливаются признаки цельной художественной системы.

Свобода, позволяющая включать в повествование самые разнообразные, подчас совершенно контрастные краски стилевой палитры, переходить от строгого психологизма к гротеску, от комикования к трагическому пафосу, — не самоцель. Энергия такого «полифонического» стиля направлена прежде всего на то, чтобы передать не только многокрасочность действительности, но ее невыразимую, поистине бездонную сложность.

Кинематограф семидесятых, сохраняя все лучшее из опыта, накопленного советской киношколой, сумел пойти дальше, настойчиво пытаясь в наиболее своих зрелых работах показать, как сложен, как богат и по сути дела бесконечен духовный космос человека. Не теряя интереса к героическому началу, к героике как таковой, наше кино все более стремилось увидеть и показать в герое именно ч е л о в е к а. Поэтому жесткая граница традиционной драматургической рамки здесь раздвигалась все шире и шире, открывая в пределах привычного образа новые черты и особенности, целые пласты нетронутой содержательности. Вот почему такие, например, герои, как Елизавета Уварова из «Прошу слова», передовик колхозной нивы Иван Расторгуев из «Печек-лавочек», оказывались для нас «знакомыми незнакомцами»: с одной стороны, они как будто совершенно очевидно продолжали «золотую галерею» героических образов нашего кино, а с другой — настоятельно взывали ко всякого рода оговоркам и объяснениям. Монолитное ядро традиционных киногероев живет в них, но верхние слои до того неожиданны, до того контрастны!

Для этого процесса движения к р е а л ь н о м у человеку показателен был парадоксаль-

нейший рабочий лозунг, выдвинутый одним из мастеров экрана: «Характер надо не создавать, а разрушать!» При этом, разумеется, имелась в виду не деконструкция вообще, а разрушение стереотипа, привычного набора привычных черт, однозначных линейных связей между внутренним и внешним действием, между героем и средой и т. д.

Ключевым фильмом в этом процессе перехода к новым, более сложным системам изображения и анализа мира героя в кинематографе семидесятых оказалось «Начало». Прорыв к новому вйдению мира и героя, к более сложной и тонкой проблематике, заметно возросшая аналитичность, насыщенность повествования неминуемо повлекли за собой и усложнение самого киноязыка, а это в известной степени пошатнуло и без того напряженное равновесие между искусством экрана и массовым зрителем. Мощный допинг эксцентрики помимо всех прочих предназначений оказался еще и по сути дела платой за нарушенное равновесие. В яркой карнавальности эксцентрического образа, в его остроумии и энергии увидели счастливую возможность найти оптимальный баланс между проблемно-аналитической насыщенностью фильма и зрелищностью кино как демократичнейшего, общедоступного искусства. В награду за приобщение к сложным проблемам, требующим раздумья, зритель как бы получал компенсацию — юмор, озорную улыбку. В отличие от современной литературы, которая менее склонна к иронической интонации в разговоре о серьезных вещах, кинематограф 70—80-х пошел своей дорогой, развивая и совершенствуя этакую насмешливую тональность в подаче сложного и драматичного материала. Говорится о наболевшем, о горьком и печальном, но экран пытается шутить, лукаво подмигивает зрителю, строя ему уморительные рожи, разбрасывая фейерверки острот («Осенний марафон», «Родня», «Влюблен по собственному желанию», «Слезы капали»). Эта интонация, конечно же, крайне коварна. Она не для каждого голоса из тех, кто пробует ее сегодня.

Пример «Родни», в которой многие черты анализируемого здесь «улыбчивого стиля» доведены до кажущегося предела, может навести на мысль о близком исчерпании его художественных ресурсов. Вряд ли! Судя по тому, как стартовал наш кинематограф в новое десятилетие, напор эксцентрики не только не слабеет, но все еще продолжает нарастать как в верхних, так и в нижних слоях кинопроцесса. При этом новое стилевое течение обнаруживает редкую терпимость по отношению к соседствующим потокам и склонность к диффузии с ними. Так, группа традиционных стилей, ориентирующихся на жизнеподобие и достоверность, по-прежнему присутствует и сохраняется в действующем арсенале сегодняшнего кинематографа. Ничуть не померкла, не потеряла своей боеспособности и крайняя установка этого направления — на документализацию игрового фильма. Достаточно вспомнить хотя бы такие заметные высказывания кинематографа 70-х годов, как «У озера», «Осеннее солнце», «Пастораль», «Двадцать дней без войны», «Несколько интервью по личным вопросам» и другие, чтобы стало ясно: говорить о закате документального стиля, о падении его художественного престижа нет оснований. Но здесь кинематографом набрана такая высота, что дальнейший бурный рост кажется уже проблематичным.

Короче говоря, в мирном соревновании стилевых систем лидерство сегодня переходит в другие руки. Инициатива все прочнее закрепляется за тем стилевым потоком, о котором мы здесь говорили. Надолго ли? Во всяком случае, если взглянуть на сводку ближайших кинопремьер, то, судя по названиям, стрелка стилевого барометра как будто не предвещает антициклона простоты и скромности. Афиши предлагают: «Полеты во сне и наяву», «Смерть на взлете», «Берегите мужчин!», «Вокзал для двоих», «Сказки... сказки... сказки... старого Арбата», «Здесь тебя не встретит рай», «Нас венчали не в церкви», «Для любителей решать кроссворды», «В талом снеге звон ручья»...

А одно из названий звучит почти пророчески: «Придут страсти-мордасти».

Может, и правда, придут?

*Лаборатория*

*А. Липков*

# Осуществление замысла

## ПО ПОВОДУ ЭКРАНИЗАЦИИ

**Спор об экранизации идет давно, по этому поводу написано множество статей, книг, защищено диссертаций, каждый из практиков-режиссеров, вступающих на эту стезю, также по-своему решает для себя этот вопрос, но единства мнений по-прежнему нет.**

**Для одних экранизация есть иллюстрация, которой положено быть максимально близкой вдохновившему ее тексту. Для других — задача художника, берущегося за классическое произведение, — найти ему киноэквивалент, не обязательно тождественный тому, что изложено в литературном тексте, но во всяком случае стремящийся передать тот же смысл средствами движущегося изображения. Лично мне ни первый, ни даже второй из этих путей не кажется полноценным.**

**Ну, хорошо, надо передать смысл произведения. Предположим даже, задача его передачи решается чисто профессиональными, режиссерскими средствами. Но что такое смысл произведения? Как его постичь? Изучить все, что написано по этому поводу литературоведами и критиками (а писали они разное, подчас противоположное), выбрать правильную концепцию, отбросить неправильные? Но можно ли даже такой отбор произвести без своего, личного отношения к книге? А эта личность включает в себя и индивидуальность художника, его привязанности, вкусы, его приверженность к какой-то своей теме в искусстве. Включает и время, в которое он живет, поскольку время неизбежно накладывает свой отпечаток на творчество художника. И исторический опыт, нажитый народом, страной, обществом. А из всего этого складывается контекст, неминуемо отличный от того, в котором писалась книга.**

**Григорий Козинцев, немало по этому поводу размышлявший и плодотворность своих размышлений подтвердивший фильмами, замечал со свойственной ему афористичностью: «Экранизация — в ее нашем обычном понимании — так же бессмысленна, как лепка статуи по «Возвращению блудного сына» Рембрандта. «Правильно» — как у нас пишут — это сделать нельзя». И еще: «Нужно не перенести (в целости), а продолжить жизнь в другом времени, в другом духовном мире».**

**То есть надо стать сотворцом, соавтором экранизируемого писателя — не менее того. В таких случаях обычно раздается боязливый ропот, а подчас и возмущенный окрик: «Кто позволил? Кто разрешил поправлять (переделывать, дописывать и т. п.) Шекспира, Толстого, Чехова, Пушкина? Ведь это же великие!» Что поделаешь, и с великими, коли уж к ним обращаешься, надо разговаривать не иначе как на равных. В противном случае, лучше уж вообще не обращаться...**

**Все эти предварительные размышления связаны с длительным наблюдением за работой Глеба Панфилова над фильмом «Васса». Режиссер обратился к писателю могучему, к одному из самых незаурядных, сложных его произведений — обратился, естественно, сознавая и то, как ответствен его выбор, и то, что правоту своей трактовки здесь можно доказать лишь одним путем — экранным результатом.**

**Каким же путем надлежало здесь идти? Сделать некий «правильный» сценарно-литературный дубликат пьесы, а потом скрупулезно переводить ее на экран?**

**Кстати, Панфилов известен точностью, строгостью своего режиссерского мышления, умением с непоколебимой последовательностью и упорством идти к осуществлению поставленной цели, реализовывать свой замысел без потерь, «на все сто процентов». Так что вроде бы**

---

«Васса» (по мотивам пьесы М. Горького «Васса Железнова»)
Сценарий и постановка Г. Панфилова. Оператор Л. Калашников. Художник Н. Двигубский. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Хасин. «Мосфильм», 1982.

такой путь работы ему как никому другому близок. Однако за время, прошедшее от запущенного в производство сценарного варианта «Вассы» до окончания картины, она неузнаваемо изменилась — стала двухсерийной вместо односерийной, в ней появились новые сцены, сюжетные ходы, которых не было и у Горького, иным стал финал. Одним словом, живой процесс творчества, общения с материалом пьесы открывал в ней новые пласты, смысловые связи, сопряжения с историческим опытом. Все это стало достоянием экрана. Возможен ли был иной путь? Возможен, но не для Панфилова, и привел бы он наверняка к иному, гораздо более плоскому, одномерному результату. И, мне думается, при самой идеальной близости к тексту пьесы от Горького он был бы неизмеримо дальше, чем эта очень авторская, неканоническая экранизация.

Впрочем, пора обратиться к самому фильму, к процессу его творения, становления, движения от замысла к оформившемуся результату.

## ГЛАВНЫЕ КОНТУРЫ

С чего все началось?

— Началось с удивления, — говорит режиссер. — Когда два года назад я прочел «Вассу Железнову», она меня поразила — я увидел как бы новую пьесу. Не ту, которую читал когда-то, которую знал по театру, по фильму-спектаклю Л. Лукова с Верой Пашенной в главной роли, а совершенно новую, никем еще не читанную. Меня удивило, что Васса — молодая женщина, как сказано у автора, «лет 42, кажется — моложе». А значит, драматизм сюжетной ситуации не в том, что умер пожилой, пришедший к своему рубежу человек, а в том, что умер преждевременно, в расцвете сил. И дочери, которые остаются сиротами, — не перезрелые тридцатилетние невесты, а юные создания шестнадцати-восемнадцати лет. И более всего меня поразило то, что Васса — «человеческая женщина». Так определяет ее Горький словами младшей дочери. И она же говорит: «И вижу где-нибудь далеко — лицо ее доброе, ласковое...» То есть вовсе не Железнова, не железная женщина, не Кабаниха из пьесы Островского, какой ее играют, а добрая, ласковая, человеческая. У меня появилось огромное желание сделать Вассу именно такой. Тогда драматизм пьесы становится более высоким, трагедийным. Умерла не потому, что состарилась — потому что надорвалась. От жизни надорвалась. Остались несовершеннолетние дочери — действительно, о каком опекунстве тогда речь в пьесе, если им под тридцать.

И за этим стал проясняться и ряд других слоев незнаемой пьесы «Васса Железнова». Были знаемые постановки, знаемый фильм, но сама пьеса, оказалось, была незнаемой — вот что было для меня удивительно...

Из других основных моментов, о которых говорил режиссер в интервью, записанном в начале работы, отмечаю следующие.

Из двух вариантов пьесы для экранизации выбран второй, то есть тот, в котором есть тема революции. По мнению Панфилова, вообще правильнее считать два этих варианта двумя разными пьесами, у которых общее одно лишь название да имена героев.

Далее — о датировке действия пьесы. Можно отнести ее к 1909 году — времени, когда написан первый вариант «Вассы Железновой». Но если чуть сдвинуть дату, взять не 1909 год, а 1913 (это вполне допустимо, поскольку за основу взят второй вариант, написанный в 1935-м), это позволит обострить конфликт пьесы, четче прочертить ее главные мысли: ведь 1913-й был временем бума в торговле, промышленности, финансах.

Соответственно этой дате и героиня — представительница нового поколения купеческой династии, — образованная, живущая в ногу со временем, знающая свое дело, хоть и занимается им вынужденно — из-за несостоятельности мужа. Чем более сильным, умным, передовым — естественно, в рамках своего класса — оппонентом и противником в споре с революционеркой Рашелью будет экранная Васса, тем более глубокий смысл будет стоять за их столкновением, тем более явственно будет прочитываться в ее судьбе ощущение неотвратимой катастрофы. Интерес к пьесе должен быть не музейным, но живым, будящим в зри-

тельном зале токи современных мыслей, ассоциаций.

Роль Вассы предназначена Инне Чуриковой, что, конечно же, многим покажется нарушением традиции, связанной для зрителей старшего поколения с именем Веры Пашенной, которую и принято считать истинно горьковской героиней, хотя сыграла она эту роль, когда ей было за шестьдесят. Так что расхождение с привычным стереотипом восприятия неизбежно. Но разрушение стереотипа не означает разрыва с традицией, да это и невозможно: все мы на этой традиции воспитаны. Попытка разрушить традицию равносильна самоубийству: это все равно что пилить сук, на котором ты сидишь, или рубить корни, питающие тебя.

## ПЕРВЫЙ МАТЕРИАЛ

Режиссерский сценарий «Вассы Железновой» открывался сценой, в пьесе отсутствовавшей: вскрывшаяся весенняя река крушила, прижав к берегу льдинами, сорокасаженную «Боярыню», плававшую всего одну воду баржу «Пароходства Храповых-Железновых», а на берегу ужасался грозному зрелищу управляющий пароходства Гурий Львович Кротких и невозмутимо смотрела на гибель своего имущества хозяйка дела — Васса Борисовна.

Пьеса Горького, и без того почти сразу начинавшаяся с высокой ноты (тема растления появляется уже на третьей странице, а на пятой перед Вассой встает во всем драматизме необходимость заставить мужа совершить самоубийство), здесь в дополнение к тому же получала пролог-фортиссимо, задающий всему последующему ключ обостренно напряженный, вводящий как подтекст еще одну драматурги-

*«Васса».*
*Рабочий момент.*
*Режиссер Глеб Панфилов и актриса Инна Чурикова*



ческую силу — природную, стихийную, не подвластную Вассе, такую же грозную, как грядущая революция.

Однако по нередким в кино непрогнозируемым причинам съемка сцены в том виде, как она была написана, состояться не могла — просто-напросто не нашлось сохранившейся с тех давних времен баржи. Строить специально для нескольких коротких планов — дорого, лучше отказаться от сцены вообще. Ну что же, согласиться, скрепя сердце, на вынужденную потерю? Но вместе с ней уйдет многое, слишком важное. Нет, это не путь — надо искать замену, тем более что автор фильма соединяет в едином лице драматурга и режиссера и, соответственно, все доработки по сценарию не сопряжены с остановкой производства. Конечно, никакая замена не даст результата тождественного, но главное будет достигнуто — сохранится органика замысла.

Столкновение с непредвиденными обстоятельствами, так считает Панфилов, оставляет режиссеру два альтернативных пути: снести препятствие с дороги или подчиниться ему, но подчиниться так, чтобы извлечь из этого наилучшее для фильма решение. Выбор диктуется смыслом работы, задачей, которая решается. В данном случае новый вариант пролога обещал возможности еще более интересные, перспективные.

Нет баржи, но можно найти списанный корабль. Льдины, правда, пароходу не страшны, он в затоне стоит — ну, а если пожар?

Таков и был первый материал фильма, снятый в Горьком (на «Мосфильме» пока что строилась декорация дома Вассы): охвачен огнем и клубами черного дыма остов «Федора Железнова», а на берегу, передавая друг другу бинокль, наблюдают за этим зрелищем три фигуры — те же Васса Борисовна и Гурий Львович, а с ними — шофер Пятеркин.

Замена ледохода пожаром и баржи пароходом не могла произойти механически. Тут мало было в причитаниях Гурия Львовича «Тридцать тысяч — как одна копеечка!» переправить «тридцать» на «триста» — надо вводить иные мотивировки, иные причинные связи, причем не случайные. Пожар? Откуда пожар? Может быть, дело рук конкурентов? Нет, все прозаичнее и проще: спалили по пьянке. К дежурному матросу Шаламову свояк приехал, четверть водки выжрали на борту. И воспламенились.

«Я же говорил вам, — корит хозяйку за доброту Гурий Львович, — списать надо было матроса Шаламова на берег — слабый он человек, водку любит...» «Да не добра я вовсе! — обрывает его Васса. — Он Федю моего мальчиком из воды спас...»

Одна реплика, а за ней целый пласт характера, прикосновение к больной, незаживающей ране (Федя-то, мы скоро узнаем, сейчас в Швейцарии умирает от туберкулеза, быть может, и полученного тогда, в весенней воде) да и к вечному бедствию российскому — пьянству, из-за которого столько дел не сделано, жизней погублено. «Не добра я вовсе», — говорит Васса. Но за этим то, что не от природы своей она не добра — от жизни, которая доброты не прощает. Один раз позволила себе слабость — вот результат. «Жалеть человека нельзя, — скажет потом Васса в разговоре с Анной Оношенковой. — Ему от этого вред и себе». Фразы этой у Горького нет, но горьковеды, услышавшие ее уже в готовом фильме, удивились точности попадания в горьковскую интонацию, в круг размышлений писателя.

Во время съемки сцены пожара в Горьком она неожиданно получила продолжение, сценарием не планировавшееся. Оказалось, что единственное место, с которого можно наблюдать горящий корабль, представляет собой грязную свалку, и как-то странно здесь, на этом фоне, будут выглядеть и сама героиня, одетая в дорогую каракулевую шубу с чернобурым воротником, и ее новехонький «пежо» со щеголем Пятеркиным. Можно пытаться пойти вопреки натуре — поддекорировать ее, создать видимость обжитой городской набережной, как то написано было в сценарии, можно, наконец, снять совсем в другом месте — ведь школьнику ж известно, что монтаж может все. Но не лучше ль послушаться подсказки, которую дает натура? Есть что-то щемяще безысходное в этом унылом пустыре, отсвет которого придаст новое измерение и образу Вассы и всему последующему...

Дальше по сценарию должен был быть разговор с Гурием Львовичем, тот же, что в пьесе, только здесь начавшийся на набережной и продолжившийся в авто, бойко катившем по оживленной улице. Этот же разговор и остался, только переместился на пустырь в неподвижную машину с торчащими из-под нее ногами Пятеркина, который нашел самое подходящее время отвинтить «лишнюю» трубочку у мотора. Вся эта возня с машиной — не просто для достоверности житейского фона. Это те малые зернышки, которые будут прорастать и во всем фильме и в развитии самой этой сцены. Выяснив дела с управляющим и поняв, что ждать еще долго (ох, эти российские привычки: когда надо было чиниться — глазел на пожар, когда надо ехать — залез под машину), Васса отправляется домой пешком: время — деньги! Она идет через кажущееся бесконечным пространство пустыря, навстречу низкому утреннему солнцу.

Два каких-то оборванца, словно бы занесенные сюда с самого горьковского дна, пробудившись от внезапного вторжения в их обиталище, приподнялись из-под кучи тряпья, чтобы посмотреть вослед Вассе. Есть в этой удаляющейся фигуре и пейзаже вокруг нее какое-то библейское одиночество, трагическая обреченность. Потом композитор Вадим Биберган напишет для этого прохода музыку, в которой прозвучит это тревожное, взнервленное предчувствие пока еще не осознанной трагедии, и на этот долгий кадр лягут вступительные титры...

## РЕПЕТИЦИЯ

У каждого режиссера есть «свои» актеры: неважно, работает ли он с ними постоянно или то была всего лишь единичная встреча — ощущение взаимопонимания, творческой близости может возникнуть даже в работе всего-навсего над эпизодиком. Случай взаимоотношений Панфилова с Вадимом Медведевым именно таков.

Медведев снимался в «Прошу слова» в небольшой роли архитектора, но и в ней показал тот уровень профессии, который обнаруживает мастера. Он настолько въедался в каждую мелочь, в любой нюанс роли, что заставил и режиссера более внимательно присмотреться к этому второплановому персонажу, убедиться, что его место намного более важно и принципиально, чем казалось прежде, и, соответственно, дописывать и расширять роль.

На этот раз Медведев приглашен уже для роли значительно более трудной: у капитана Железнова всего одна сцена, психологически наисложнейшая, требующая филигранной точности, — сцена, за которой просматривается вся прожитая жизнь. Но, видно, потому он и приглашен, что режиссер в нем уверен — общий язык искать с ним не надо, единство понимания творческих задач уже определилось.

Не часто во всей мировой драматургии встречаются сцены, полные такого глубокого драматизма: Васса требует от мужа не чего-нибудь, а самоубийства. Таков единственный выход — иначе суд за растление, каторга, пятно на всю семью, которое не отмыть.

Репетиция, на которой я присутствую, ведется пока в режиссерской комнате (декорация еще не готова), актеры не строго придерживаются сценарного текста, позволяя себе вести диалог по памяти, по внутреннему ощущению роли, по собственному психологическому состоянию в ней. Идет многократное проигрывание одного и того же, примеривание на себя, вживание в трагическую коллизию героев...

**Медведев.** Он ничего не ожидает, а тут на него обрушивается: прокурор обвинение утвердил. Ах, сволочь, ах, мерзавец! Я думал, он порядочный человек, а он... (Конец остался непроизнесенным — Железнов задохнулся от ярости.) Разрядиться тут надо — трахнуть по стене стулом или пресс-папье.

**Панфилов.** Пресс-папье декорацию пробьет — нельзя. Тут нужен легкий предмет — чашка, фарфор. Эти вещи мы потом определим, с реквизитом, пока об этом не думайте.

**Медведев.** Я ему девять тысяч в карты проиграл и еще одиннадцать обещал... (Голос актера становится раздумчивым, подавленным.)

**Панфилов.** Вот именно: я думал, он честный человек, а он вор! Вот и верь после этого людям...

Медведев. Вор он! Вор! Я ж ему девять тысяч в карты проиграл. Может быть, лучше — не проиграл, а поддался? В этом же смысл. Ведь Железнов же мастер. Состояние проигрывал и отыгрывал.

Чурикова. Нет, нет. Проиграл. И без того понятно, какой это проигрыш.

Панфилов. У Горького точно сказано — проиграл.

Чурикова. На днях получишь обвинительный акт, после этого арестуют тебя, в тюрьму запрут.

Медведев. А ты-то чего пожадничала... (Лицо его меняется, словно озаренное необычайным открытием. Вот кто виновник всех его бед — жена!) Ты ж пожадничала. Все думают, ты миллионерша, а ты лавочница! Денег пожалела. Ты сколько Мельникову дала? А прокурору сколько дала? А ну, говори... Глеб Анатольевич! Не могу я сейчас... Мне хочется ее прикончить. Она мой враг. Она меня заложила и продала из-за своей лавочницкой натуры... Ведь тут же нет никакого подтекста. Все впрямую говорится... Ключ! Дай ключ!! (Железнов рвет запертую женой дверь.)

Чурикова. Чего орешь-то. Я сейчас позвоню. В полицию позвоню.

Панфилов (разъясняя подтекст, стоящий за этими словами). Я сейчас Попову позвоню, Алексею Иванычу. Он своих ребят пришлет, костоправов. Они тебя вразумят...

Чурикова. Ты что орешь-то, а ну-ка сядь...

Медведев. Тут надо дойти до бешенства... Сейчас у меня даже голова немного закружилась, оттого что рванул эту дверь.

Панфилов. Вот это то, что надо.

Снова проигрывается этот же фрагмент сцены. Железнов — Медведев после яростной вспышки, уловив движение Вассы, взявшейся за телефонный аппарат, бессильно опускается на диван:

— Здесь я. Сижу! Сижу!!

— То есть, что она в таких случаях делала, — поясняет режиссер происходящее. — Звонила Алексею Иванычу Попову, он свой человек, ему крупно дано. Вся полиция куплена за большие деньги. Делается все конфиденциально. И молчат железно. Придут от Алексея Иваныча двое ребят...

— Кулаки, как ведро, — вставляет Медведев, словно бы лишний раз примеряя на себя, как это бывало.

Панфилов. Делают все тихо, без слов. Профессионалы. Как только Васса Борисовна говорит: «Сейчас позвоню», — он тут же ручным делается. Боится жутко. Страшное же дело. Бивали. И как бивали! Ногами. По почкам... Кто такой Алексей Иванович, мы потом узнаем. Это полковник. Начальник полиции. В прошлый раз Рашель брал. Помнит ее. Я там в диалоге с Вассой им пару реплик добавлю. «Слушай, что это у тебя с носом?» — «Забыли, Васса Борисовна? Это же Алексей Иванович, собственноручно». — «Вот видишь, а ты опять за свое. Еще раз к нему попадешь, он тебе не то что нос — он тебе голову свернет!»

Чурикова. Васса всегда тихо разговаривает...

Панфилов. В этом все дело... На вид очень мягкая, но все перед ней как шелковые. Прохор, кстати, тоже ее боится ужасно. Огрызается только в спину. Ему ведь известно, как что делается. А она может разговаривать не повышая голоса — вся власть у нее. Единственный, кто позволяет себе дерзить, — это Гурий. Понимает, что он ей нужен — только поэтому. А с остальными разговор короткий. Обо всех все знает — у нее даже ключик есть, которым можно открыть глазок и посмотреть, что в любой комнате делается. Весь дом под прицелом.

Чурикова. А иначе как уследить!..

Панфилов. Да, такая тюрьма, причем на индивидуальном ключе. А идею ей Наталья подала. Помните, в пьесе она коловоротом дырку в переборке просверлила и смотрела, как отец забавляется. Вот так это потом усовершенствовалось.

...Железнов без сил опустился на диван, безжизненным жестом повисла рука, опала челюсть. Васса прижалась к нему, гладя плечи, грудь, руки...

Чурикова. Прошу тебя, Сережа, прими порошок...

**Медведев.** Не приму, ничего от тебя не приму...

**Чурикова.** Не для себя, для детей прошу! Хочешь, на колени стану перед тобой? Я, перед тобой...

Они говорят шепотом, голоса едва прослушиваются.

**Чурикова.** Что делать-то? Ты мой муж, я твоя жена... Что делать? Нам и решать. Больше некому...

**Медведев.** Остался страх. Очень сложно уловить природу этого страха.

**Панфилов.** Вадим, дорогой: то, как сейчас вы играете, — абсолютно правильно. Уверен в этом. Он уже выплеснулся. Был взрыв, еще взрыв, пошумели — теперь идет нормальный разговор.

**Чурикова.** Тут момент какого-то сближения...

**Медведев.** Сближение мнимое, но все равно, когда она начала меня гладить и я, оскорбленный, обозленный, приживал в своем доме, вдруг почувствовал эту руку...

**Панфилов.** Нет, это не мнимое сближение, это все настоящее — перед ужасом, с которым они столкнулись лицом к лицу, перед бедой, которая их объединяет. Сейчас у них семейный совет: муж и жена — одна сатана.

**Медведев.** Прочь уйди, что ты ересь-то мелешь. Не будет никакого порошка.

**Чурикова.** Сережа, ну, придется тебе это сделать. Ведь суд будет. Весь город придет. Весь БДТ с Товстоноговым. Все соберутся на Медведева смотреть.

**Медведев** (почти беззвучно). Пускай, пускай... Пускай соберутся, пускай смотрят. Глеб Анатольевич, ощущение, будто внутри у меня что-то село, нет воздуха, вам не кажется?

**Панфилов.** Село, потому что вы выплеснулись. Это все равно как щуку берут. Сначала она ее подсекла и водила на леске, пока та не обессилела. Теперь можно тащить ее спокойно. Был выплеск, разрядка — два взрыва было. Теперь она его ведет, как хочет, а он может только очень вяло ей противиться. Понимаете, сейчас психофизически вы попали как раз в то состояние, в котором он должен был оказаться после всех этих взрывов. К тому же у них до этого еще ночь бессонная была. С Прохором в карты резались. Коньяком питались... Нормально. Тут все нормально.

**Медведев.** Понимаете, мы сейчас играем сцену, которая в театре актеру раз в жизни выпадает. А это всегда настолько ответственно!.. Тем более что помочь может только фантазия. Ведь понять, как это было, невозможно. Ну, как люди в любви объясняются — понятно, врут — понятно, клевещут — понятно. Ну, тысячи еще известных вещей. Но как ведет себя человек, которому жена говорит: «Прими порошок и уйди из жизни», — это смоделировать просто не знаю как.

**Чурикова.** А по-моему, очень здорово, что они говорят об этом, как о вещах самых житейских: «Сердце у тебя болит? Почему же ты валокордин не принял?»

**Панфилов.** У меня в сценарии «Жанна д'Арк» есть такой персонаж — палач, который, привязывая Жанну к столбу, говорит: «Не жмет веревка? Может быть, ослабить?... Не волнуйтесь, сударыня — будьте уверены, сделаю все хорошо. Быстро. Не бойтесь, сударыня. Я задушу вас прежде, чем вас коснется огонь». Здесь примерно то же.

**Чурикова.** Что же делать? Один у нас выход... Вроде как нормальный разговор, но в Железнове уже сильно червяк засел. Он уже готов. Уже были все эти бессонные ночи и размышления. Не то что с него как с гуся вода — нет. Он с больной душой, больной совестью пришел.

**Медведев.** Он постепенно начинает убеждать себя, что иного выхода нет.

**Панфилов.** Точнее: он пытается убедить себя, что есть выход, а сам понимает, что его нет. И чем больше пытается себя в этом убедить, тем больше понимает, что его нет.

**Медведев.** Вот эта фраза страшная: «Сердце остановится и как уснешь...» Вам бы это сказали. На себя приложите.

**Панфилов.** Да, это страшно.

**Медведев.** Очень боязно не сыграть это как надо. Вдруг получится этот проклятый киноговорочек: «Тю-тю-тю, тю-тю»? А за ним ничего. Хотя вроде бы все правдоподобно.

Панфилов. Нет, этого не бойтесь. Я понимаю ваше странное ощущение. Вы честно готовились к сложному, а получается просто. И отсюда разочарование: вам кажется, что вы не работаете. Все получается, только вы этого еще не осознали...

Медведев. Глеб Анатольевич, как вы собираетесь это снимать — единым куском или монтажно?

Панфилов. Нет, тут одним куском никак не обойтись. Мы будем снимать с остановками, хотя достаточно длинным куском. Но продолжительность будет диктоваться необходимостью: играется кусок, определяется состояние героев, тот момент, до которого оно должно быть непрерывным. Если понадобится, доснимем укрупнения. Я придерживаюсь такого принципа: мизансцена должна быть подчинена состоянию персонажа, логике сцены, а не актер приспосабливаться к придуманной мизансцене... Только так. Наверное, поэтому я сейчас и стараюсь понять, ощутить эти главные узлы.

...Очень многое из того, что искалось, пробовалось на этих репетициях, не дошло до экрана, отсеялось (не понадобилась в этой сцене, к примеру, вся придуманная режиссером линия, связанная с полковником Поповым), и все равно оставило в картине свой след, как не бесследны для любой всерьез сделанной вещи тщательность подготовки, основательная добротность материалов. То, что с запасом фантазировалось, придумывалось, в процессе репетиций и съемки отстоялось, выкристаллизовалось, вошло малозаметными штрихами, подробностями в другие куски фильма, упрочнило, сделало насыщенно-плотной его ткань.

## ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ВАССЫ

Мы идем по оконченной наконец декорации «Вассы» — теперь уж все сделано так, что есть подлинность ощущения обжитого дома, и не вообще дома, но дома, принадлежащего именно той Вассе, какой увидел ее Панфилов, — богатой, умной, практичной, не желающей отставать от веяний времени, но в то же время умеющей ценить и традицию. Все прочно, чисто, опрятно — в этой прибранности тоже характер Вассы, любящей порядок во всем — в делах, в домашнем быту. Чувствуется, что дом и строился, и обставлялся по современному образцу (стиль — «модерн»!): обои с тканым орнаментом, выложенный плиткой пол, полуовальные проемы между просторными комнатами, двери с резным растительным узором, кафельная печь с латунными заслонками, дорогие вазы китайского и голландского фарфора. За перегородкой — зимний сад с экзотической растительностью. Тут и вкус и безвкусица, нежелание бахвалиться богатством, но притом и умение себя показать — не голь в этом доме живет, хозяева жизни. В кабинете Вассы — письменный стол с дорогим чернильным прибором, украшенным бронзовым сфинксом, массивная дверца сейфа в стене, еще столик — круглый, с пишущей машинкой на нем. Здесь все удобно и для работы и для отдыха — вообще во всей декорации достаточно потаенных уголков, где герои могут уединиться, сосредоточиться, погрузиться в себя в стороне от чужих глаз и, напротив, оставаясь незамеченными, подглядывать, вслушиваться в шаги и голоса обитателей дома.

Особенно гордится режиссер лифтом — не кабина, а целая комната, отделанная драпировкой и легкой, откидывающейся медной решеткой, заменяющей дверь. По одному из продумывавшихся Панфиловым вариантов фильм и должен был начаться с движения, проплывающей вверх и вниз через черноту кадра ярко освещенной кабины, сотрясаемой взрывами гомерического хохота (прологом трагедии служит смех): это Прохор и Железнов режутся ночью в карты. Пролог этот остался лишь в замысле, в лифте будет снят один коротенький эпизодик проезда Вассы со своей «секретаршей и наперсницей» Анной Оношенковой, звуковым аккомпанементом к которому будет надсадный скрип лебедок, кашель и хриплый голос Василия из моторной, объясняющего остановку тем, что кашей поперхнулся. Этот коротенький фрагментик окажется совсем не второстепенным: он лишний раз напомнит о том, с каким скрипом (в том числе и самым буквальным) внедрялись все нововведения, как

противилась им российская привычка к старинке, как непросто было Вассе идти против привычного.

— В нашем представлении купец — это Садко, — возвращается Панфилов к постоянно занимающей его теме. — А русское купечество — это еще и Мамонтов, Морозов, Третьяков, Щукин, Сытин, это музеи, театры, книги, огромный деятельный труд. Перед революцией в Нижнем Новгороде было пятьдесят автомобилей, двести лифтов, две асфальтовых фабрики, асфальтированные центральные улицы, электричество, телефон.

Мы хотим показать Вассу именно как человека этого времени. Для нас важно, что она уже купчиха не первого поколения. Капитал, нажитый ее отцом и дедом, она прикопила, умножила, воспользовалась всеми его выгодами — кончила гимназию, по-иностранному говорит, выстроила вот этот дом...

Впрочем, и к дому и к деятельности Вассы отношение режиссера явно неоднозначно. Он рассказывает о сценарном фрагменте, который в фильм не войдет, но в котором затрагивалась существенная для образа тема:

— Я хотел дать Прохору такой текст. В отсутствие Вассы — он вообще любит храбриться, подкалывать сестру, но только за глаза — Прохор говорит племянницам: «Вот построила, миллион истратила. Ни стен, ни дверей — одни перегородки. Идиётка! А я, вот где ты стоишь, на этом месте, землянику собирал. Такая поляна была! А там, подальше, такие яблони, такие вишни росли — все вырубила. Деда на нее нет — он бы ей...» Понимаете, такая импровизация на лопахинские темы: у Вассы тоже был свой вишневый сад — сама же она его и вырубила. Тут традиция русской литературы подсказывает мне решение, оправдывающее интерьер, а заодно и проясняющее характер Вассы. Она идет в ногу со временем, старается не отстать от моды — это престижно, это всем говорит о процветании ее дела, но сад-то вырублен. И дом без стен, без дверей — одни перегородки.

Есть в декорации вещи, нарушающие общую гармонию стиля модерн, выдающие историю своего происхождения. В углу столовой — старинный киот с иконами в серебряных окладах, вокруг стола — золоченые, обитые алым бархатом стулья с прямыми массивными спинками (в мосфильмовский реквизит, как выясняется, они попали из запасников Грановитой палаты). Эти вещи, как видно, пришли в дом Вассы вместе с наследством семьи Храповых, стоят здесь как хранители дедовских заветов, семейных устоев.

Да и сам стол, вокруг которого выстроились эти стулья, с возвышающимся над ним надраенным двухведерным самоваром, тоже представительствует от имени семейной традиции. За ним собирается вся семья, здесь Васса может позволить себе на время сбросить груз деловых забот — побыть просто матерью, просто хозяйкой дома.

Здесь, кстати, во время перерывов обычно располагаются и члены съемочной группы — для отдыха, для рабочих разговоров. За этим столом происходил и показавшийся немаловажным разговор режиссера с одним из консультантов картины — регентом Елоховского собора Н. С. Георгиевским. Хотя съемка сцены освящения парохода (еще одна сцена, дописанная для картины Глебом Панфиловым) должна состояться не скоро, но готовиться к ней надо заранее. И тут советы знатока в такой мало знакомой, особенно сегодняшнему молодому человеку, области, как обряд и богослужение, крайне необходимы.

Г е о р г и е в с к и й. Чтобы ставить сцену, мне нужно знать, каково отношение героини к религии и церкви, придерживается ли она традиционных взглядов своей среды.

П а н ф и л о в. Да. Ее отношение к вере полностью традиционно.

Г е о р г и е в с к и й. Интеллигенция в дореволюционной России была в большинстве своем нерелигиозной, выполняла обряды чисто формально. Такова ли ваша героиня? Мне это важно знать потому, что если она выполняет обряд для проформы — это одно, если же она верит, что от выполнения обряда зависит будущее корабля, — это совсем другое.

П а н ф и л о в. Нет, при всем том, что она человек вполне современный, трезвого ума, прагматичный, отношение к богу у нее серьез-

ное. И к тому же совсем не простое: ведь она совершила преступление, ради семьи взяла на душу тяжкий грех, и грех этот полностью осознает. Поэтому она с собой в глубочайшем конфликте. Это натура трагическая, шекспировская. При том, конечно, что это характер глубоко русский.

Играя Вассу, надо играть характер, а не фамилию. Фамилия — я убежден в этом — не выражает характера героини. Ведь она принадлежит не столько ей, сколько ее мужу. Ее фамилия Храпова. А я бы ей дал фамилию Тестова — эту мысль мне Лесков подсказал. У него есть сравнение характера русского и немецкого, которое звучит примерно так: они — топор, мы тесто. Но тесто топором не разрубишь. Васса — не железная сила, а мягкая сила. Та, в которой, по-моему, вообще источник силы России — и в мор, и в голод, и в войну женщины принимают на себя, делят вместе с мужчинами тяжесть всех испытаний...

Георгиевский. Обряд освящения выполнялся в зависимости от пожеланий хозяина. Поэтому тут многое зависит от метража, который будет на сцену отпущен.

Панфилов. Минута... Нет, вы не думайте, минута — это очень много. Мы начнем с паузы, с тишины, потом возникнет голос священника, совершающего молебен. И затем уже начнется мирская жизнь — столы накрыты, все готово для банкета.

...Сцена освящения судна была написана уже в первом варианте сценария — точнее, тогда это был еще не пароход, а баржа. Это было как бы логическим продолжением начального эпизода крушения: через гибель и возрождение детища Вассы вырастало ощущение созидательного характера ее дела; пусть ведет она его в своих личных, корыстных интересах — нужно оно не ей одной. Но уже сейчас у режиссера возникал еще один пласт той же сцены, углублявший ее, раздвигавший границы прежде отводившегося ей значения.

Появившаяся в разгар торжества озабоченная Анна тихо шепчет хозяйке: «Там внизу матроса убили!» Когда Васса спускается в машинное отделение — на полу в луже крови лежит человек. «Кто это его?» — спрашивает она. «Мы-с... трубой», — отвечает рядом стоящий потный господин в котелке. «За что?» — «РСДРП!.. Долой царя! Агитировать вздумал, собака!..» Благостно начавшееся торжество с церковными песнопениями, почтенными гостями, хлебосольным застольем словно бы оказывается изнутри (буквально из трюма, из чрева судна) взорванным зреющей в недрах России революцией, кровью, ненавистью, раздирающей общество классовой борьбы. Эта сцена придаст иное измерение всему дальнейшему — и столкновению Вассы с Рашелью, и ее диалогу с Анной Оношенковой (он будет заметно скорректирован именно под влиянием этого эпизода), и самой внезапности смерти Вассы, за которой еще четче будет прочитываться не воля случая — историческая неизбежность.

Кстати, все возникающие по ходу движения замысла новые решения, изменения Панфилов неизменно обсуждает с консультантом, доктором филологических наук Ураном Абрамовичем Гуральником, который принял и сценарный вариант и отснятый материал с полным одобрением. Творчество — живая работа; кстати, и консультант — в первую очередь фигура творческая. Его знания, советы, подсказки не просто помогают режиссеру избежать тех или иных фактических ошибок — еще нужнее они, чтобы поверить в правоту целого — избранной концепции, замысла. Гуральник поддержал режиссера в главном его стремлении — не держаться за букву пьесы, но сохранить ее душу, понять ее как часть всего наследия Горького, как произведение, духовно необходимое сегодня.

## РАШЕЛЬ

У Рашели, которую играет впервые снимающаяся в кино Валентина Якунина, удлиненный овал лица, нежно-печальное, «декадентское» выражение глаз, трогательная, погруженная в себя мечтательная улыбка.

Казалось бы, внешность не совсем подходящая для решительной, волевой революционерки, бичующей прямым нелицеприятным словом свою свекровь заодно со всем ее безнадежно больным классом. Убедительно ли было для

сегодняшнего зрителя дословное прочтение образа Рашели, какой она была написана в пьесе? Навряд ли, конечно. Она вполне искренна, обвиняя Вассу, таковы действительно ее мысли, но решилась ли бы она их высказать так открыто, впрямую, без обиняков в ситуации, заставляющей ее быть сдержаннее в словах и поступках? Ведь она в чужом доме, прибыла в Россию нелегально, ей хочется увезти с собой сына: допустимо ли ей быть столь непримиримо резкой, тем более что свекровь может не только выставить ее за порог, но и позвонить в полицию все тому же Алексею Ивановичу...

В этом образе ощутим схематизм, объяснимый тем, что Горький, в 1935 году переписывая пьесу, готовя ее для постановки 2-го МХАТа, который уже начал репетиции по первому варианту, впрямую сделал Рашель рупором авторских идей.

Образ Рашели поэтому потребовал особенно тщательной сценарной проработки, но весь он опирался на текст пьесы, на главное существо взаимоотношений героев.

Обсуждая образ Рашели с консультантом фильма, Панфилов говорил: «Она не фанатичка. Она искренний, честный, отважный человек — из той породы революционеров, которые считали, что делать революцию можно лишь чистыми руками. Таким людям суждено было идти к первых рядах и в первых рядах погибать. К тому же Рашель никак не руководитель большевистского центра — она рядовой партии, ее связной, боевая единица.

Характер этот вызывает глубокую симпатию, но это вовсе не значит, что в каждый момент спора Рашели с Вассой Борисовной лишь исключительно ей должна принадлежать вся правота. Напротив, попытка делать ее неизменно и во всем правой может вызвать лишь противоположные эмоции — всегда неприятен человек, безапелляционно изрекающий даже самые несомненные истины. У каждой из героинь своя правота, каждая заслуживает и жалости и уважения...»

И характер и внешний облик Рашели определились для режиссера задолго до того, как была найдена исполнительница роли. Рашель представлялась Панфилову похожей на молодую Беллу Ахмадулину. «В ней тот же сплав человеческих качеств, — говорил режиссер, — талантливость, ум, восторженность, проницательность, незащищенность, хрупкость. Когда она читает свои стихи с эстрады, невольно ощущаешь одновременно и восхищение и желание защитить ее — от чего, не знаю, но защитить...»

Точно составленное представление о героине, о сути ее взаимоотношений с Вассой (они не просто классовые враги, но и люди по-человечески симпатизирующие, тянущиеся друг к другу) очень помогло найти исполнительницу, на редкость этому представлению соответствующую. Ион Друцэ, которому Панфилов рассказал о замысле роли, сразу же заметил: «Такая актриса есть», — и назвал имя Валентины Якуниной.

Снижение обличительного пафоса в монологах Рашели вовсе не снимает накала конфликта двух героинь, напротив, усиливает его. Просто до времени непримиримость позиций уводится внутрь, не высказывается впрямую, и оттого еще более взрывчатым должен стать момент, когда она выплеснется наружу.

Чтобы этот взрыв стал неминуемым, Панфилов заготавливает «катализатор реакции»: сцена пирушки в отсутствие Вассы, написанная Горьким, превращена им в оргию. К этой необходимости привел сам ход вызревания, оформления замысла: в сценарии сцена была еще почти такой, как в пьесе, в ней только появился новый персонаж — цыган Абрамка; к моменту съемок сцены цыган было уже пятеро, и приходили они не к застолью под гитару, а к пьяной гульбе, устроенной Прохором.

Крышка рояля уставлена бутылками, из-под нее же извлеченными; девочки, дочки Вассы, уже навеселе, виснут на шее лихо отплясывающего Пятеркина; Прохор пытается сально облапить Рашель, за что получает нежданный удар коленом в пах.

После такого заострения ситуации, доведения ее до предельной черты совсем иной характер приобретает требование Рашели отдать ей сына — мы уже видели, от чего она хочет его уберечь.

...Снимается сцена ночного разговора Вассы с Рашелью. Васса, в строгом черном платье, с тонкой золотой цепочкой на шее, вернувшаяся после тошнотворного утрясания дел с полицией, с санитарной инспекцией (везде разгильдяйство, воровство, взяточничество), желавшая хотя бы дома передохнуть от всех неприятностей, вместо этого оказывается перед лицом обстоятельств, для нее еще более тягостных.

— А что здесь было? — устало переспрашивает Васса — Чурикова.

— Вакханалия. Цыгане. Пьяный брат ваш. Непристойные поцелуи. Вы бы посмотрели на своих дочерей. Они были невменяемы. Они распущенны...

Рашель, с гладко уложенным завитком на высокой прическе, говорит как бы от имени идеальных представлений о жизни, гвоздит безвылазно погрязшую в черной житейской прозе Вассу.

— ...А Прохора Борисовича вообще надо изолировать. Он же растлитель. Его судить надо...

— Надо кончить словом «растлитель», — корректирует реплику режиссер. — Оно для Вассы Борисовны очень много значит. И не нужно впадать в эмоции — от этого Рашель становится просто дамочкой. Начинается инфляция слов. Надо спокойней, весомей. Чем убежденней она говорит, тем больше значат ее слова для Вассы. И для зрителя тоже.

Впрочем, позднее, когда найдено точное психологическое состояние, точное соотношение позиций двух героинь, режиссер вновь ведет актрису к большей эмоциональности — к той степени накала, которая оправдает вырвавшуюся в конце спора у Рашель фразу: «Противен мне хлеб ваш». Острота столкновения не снята, не смикширована — просто очень точно продуман, выверен путь к обнажению конфликта во всей его непреодолимости.

А пока на Вассу обрушено страшное слово «растлитель», от которого просто так не отмахнешься.

— Мерзавец, — глаза Чуриковой стекленеют, голос садится. — Ну, все. Завтра же сошлю в Сызрань, на смоляной завод. Пусть там гуляет... — усталое движение руки дает понять, что и там ничего хорошего не будет, Васса знает это, но хоть не на глазах детей, не на ее глазах...

— Правильно, — одобрительно кивает Рашель. Якунина произносит это с интонацией школьной учительницы, одобряющей нерадивого ученика за наконец понятый урок. — Но это все равно не спасет...

...Когда кончается этот разговор, Васса сидит, скованная смертельной усталостью, погруженная в себя. Но лицо ее все так же спокойно: в своей правоте она убеждена.

— Мне кажется, мы нашли верный ключ к «Вассе», — говорит режиссер в одну из свободных минут. — Пьеса гениальная... Надо просто вчитываться в текст, вдуматься во взаимоотношения персонажей. И тогда становится ясно, что герои эти совсем не однозначны. Та же Рашель: умный, обаятельный человек — и сильный и слабый... Живой! Я думаю, это и есть режиссура: оживление написанного...

## АННА. ПЯТЕРКИН

Выбору актера у Панфилова предшествуют фотопробы. Относится он к ним очень серьезно (в отличие от многих из своих коллег) и даже делает их сам: годы учения операторской профессии пригодились хотя бы для этого. Особое внимание уделяется снимкам парным и групповым, помогающим увидеть, как актеры будут «монтироваться» друг с другом. Фотографиями сплошь завешана стена в комнате режиссера, они постоянно перед глазами; так легче думать о будущей ленте, проигрывать в воображении возникающие ходы.

Наверное, если бы подобные фото делались уже после картины (ну, скажем, для рекламы), среди них обязательно был бы парный снимок Анны Оношенковой с Пятеркиным. Среди проб его нет. Тогда еще необходимость сближения этих двух фигур не была столь очевидной. В пробах Пятеркин снят вместе с Людочкой — барский холуй с барской дочкой, на которую имеет виды.

Но, видимо, была в этих двух фигурах — Пятеркине и Анне — какая-то недосказанность, постоянно будоражившая фантазию режиссе-

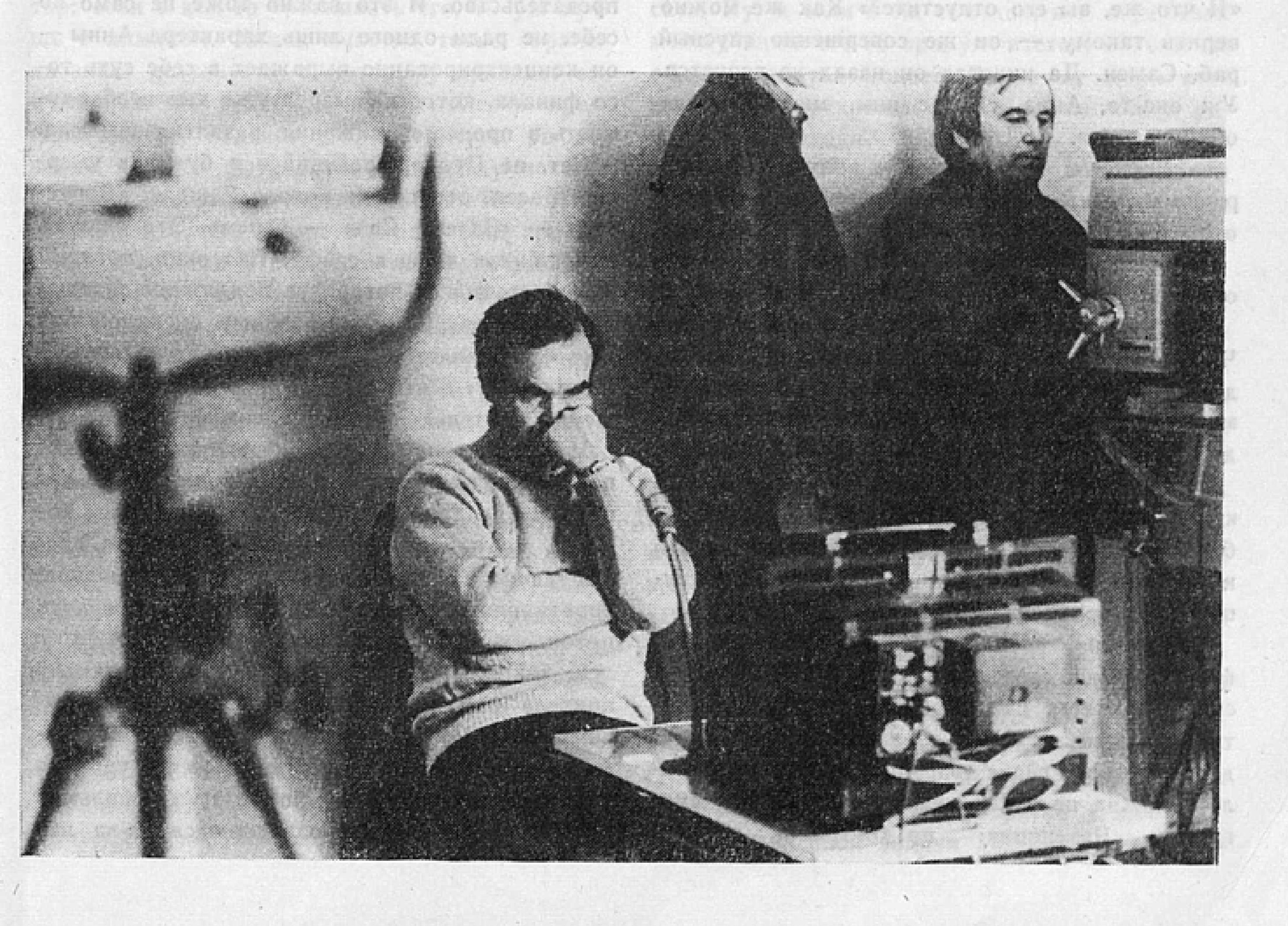
ра, дававшая ей импульсы для додумывания, дописывания их судеб, сообщившая самим характерам энергию самодвижения.

Вслед за той начальной сценой, где Пятеркин отвинчивал у авто какую-то трубочку, пришла мысль о продолжении: авто-то, оказывается, без этой трубочки «быстрее бегать стало и бензину меньше ест». Пятеркин про это в Париж господину Пежо написал и чертежик приложил. А от господина Пежо — ответ: гонорару тысяча франков и приглашение на завод приехать. Нет, не такое Пятеркин одноклеточное существо, как могло по беглому взгляду показаться: он и хам, он и талант, а Васса Борисовна талантливых людей умеет ценить, от них в хозяйстве большая польза...

В отличие от Пятеркина Анне Оношенковой в пьесе уделено достаточно внимания. Имеется также и комментарий Горького к этой роли, изложенный в письме к Серафиме Бирман, игравшей Вассу в спектакле Театра имени Ленинского комсомола, ею же поставленном. «Анна... — секретарь Вассы, «наушница» ее, домашний шпион. Это человек оподленный, жадный и, конечно, мечтающий о какой-то свободе, о тихой жизни в своем уютном углу, без страха пред людьми, которых ненавидит, но для которых вся — в улыбках. Когда она глаз на глаз с собой — лицо у нее сухое, злое, угрюмое».

Выбор для такого человеческого типа Валентины Теличкиной, пожалуй, неожидан. Актриса обаятельная, полная душевного тепла, какой мы привыкли ее видеть на экране, и вдруг — человек ущербный, завистливый, таящий от других истинное свое существо. Впрочем, и в тех, прежних ролях Теличкиной было нечто, подсказывавшее возможность и такой транс-

*«Васса».*
*Рабочий момент.*
*Режиссер Глеб Панфилов*
*и оператор Леонид Калашников*



формации: в ней всегда ощущалась погруженность в себя, в свой внутренний мир, от других тщательно оберегаемый. И здесь есть та же сконцентрированность на своем потаенном «я», только «я» это мелко, корыстно, прикрыто чужой личиной. У актрисы строгое серое платье с карманом, застегнутым на пуговку (чтобы не выпала случайно записная книжечка, в которой исправно ведется досье на каждого из обитателей дома — что делал, что сказал, что думал; книжечка, как говорится, страшнее пистолета), ходит бесшумно, почти сливаясь с цветом стен, словно бы самоуничижительно стараясь подчеркнуть невзрачность, мизерность своей персоны. Мышь, тихая серая мышь. Но у этого затаившегося в щели зверька острые зубы и цепкая хватка хищника.

...Когда Васса походя бросает, что пошлет Пятеркина в Париж, у Анны вытягивается лицо: «Как? За что же ему такая милость?» Теличкина сглатывает перехвативший горло ком: «И что же, вы его отпустите?» Как же можно верить такому — он же совершенно гнусный раб. Самец. Да никогда он назад не вернется. Уж она-то, Анна, спит с ним, знает его как облупленного.

— Вернется — повышение получит, — уверенно отвечает Васса — Чурикова. — Гурия отстраню, его поставлю.

Последняя фраза для Панфилова полная неожиданность: это уж, пожалуй, слишком.

— Я у себя отдел кадров, — стоит на своем Чурикова, — хочу и назначу. Прохора, проходимца и подлеца, сошлю. Гурия отставлю — много на себя стал брать. А Пятеркина выдвину...

Подобного рода репетиционные «перехлесты» к моменту съемки возвращаются в исходные берега, лишнее отсекается, но в работе все это и полезно и необходимо — так точнее нащупываются границы характера.

Собственно говоря, и фантазия самого Панфилова, режиссера и драматурга, движется сходным путем. Ему необходимо заострить ситуацию, довести ее до обнаженного контраста, до выплеска. Сейчас эта дописанная часть диалога важна не просто для прочерчивания биографии Пятеркина: по контрасту с этой частью разговора обретает смысл и его продолжение — то, что взято из пьесы. Ход мысли Вассы словно бы становится осязаемо выпуклым: нет, она не поверит сладким трелям Анны, уговаривающей послать ее с Пятеркиным — пасти его, чтобы француженки не закружили. Не такая уж Васса Борисовна дура. А вообще-то Анна свое выслужила — пусть и она скатает за границу. Тем более что дело есть: умирающего Федора надо повидать.

Завершающая эту сцену часть их разговора (также дописанная Панфиловым), где Анна выклянчивает хозяйкины платья («обносилась вся... Стыдно за границу в таком виде, к немцам...»), появилась в материале (в окончательный монтаж она не вошла) не случайно — нет, совсем не для того, чтобы передразнить наши сегодняшние «шмоточно-престижные» увлечения. Цель иная: до предела обнажить рабскую суть Анны, готовой угождать, целовать руки, но ради выгоды способной и на подлость и на предательство. И это важно тоже не само по себе, не ради одного лишь характера Анны — он концентрированно выражает в себе суть того финала, который вызрел уже как необходимость в процессе движения, развития замысла.

Нет, не Прохор, роющийся в бумагах умершей Вассы, ответит на вопрос Рашели: «Воруете?» — «Зачем? Свое — берем». Это скажет, прилаживая ключ к сейфу, Пятеркин, который уже доставил от нотариуса подложное завещание, объявляющее единственным опекуном над несовершеннолетними дочерьми Анну, его сожительницу: с ней они связаны теперь побольше чем постелью — преступлением.

Новое поколение господ рвется к «месту под солнцем» — не те, которые наживали капиталы, делали дело (для своей пользы, конечно, но не только для своей — Россию вперед двигали), но мелкие хищники, спешащие урвать свой кус сегодня, сейчас, а там хоть потоп...

К такому непрогнозировавшемуся финалу привела работа над экранизацией «по мотивам». Впрочем, по мотивам ли это? Обтекаемая формулировка «по мотивам» — удобная возможность прикрыть любые грехи фильмов по классике: швы, образовавшиеся из-за вы-

дирки сцен и целых сюжетных линий, беллетристические отсебятины, просто непонимание существа. Панфилову прикрывать нечего — у него все по главному сходству, по главной мысли Горького.

## ПО РАЗНЫМ ПОВОДАМ

В завершение приведу несколько высказываний Панфилова, записанных по ходу работы над «Вассой». Тут разное — о фильме, о режиссуре как профессии, о существе кинематографа. Умышленно не пытаюсь выстроить эти в разное время, по разным поводам сказанные слова в подобие порядка, тем более что это не мысли, записанные набело, но черновые контуры того, о чем думалось, что надо было понять, определить для себя самого...

— Я не разделяю этой знаменитой формулы Рене Клера: «Мой фильм готов — его осталось только снять». Режиссер не конструктор: если с кем-то сравнивать его, то уж лучше с химиком. Химик никогда точно заранее не знает результата, к которому приведет задуманная им реакция; психологически предполагая его, надеясь его достигнуть, он все равно должен быть готов к любому исходу. К тому, что ничего не получится. Или получится нечто, чего ты не ожидал. Или вообще колба взорвется и придется начинать все сначала. Так что, опираясь на свой личный опыт, могу сказать, что режиссура ближе всего к химии, я бы даже сказал — к органической химии, поскольку в ней результат особенно трудно достижим. Можно прогнозировать результат, но это не значит, что он будет достигнут непременно тем путем, каким ты рассчитывал. Реакция, записанная на бумаге, может не пойти в колбе. Но тем химик и отличается от алхимика, что он вначале задумывает, записывает и рассчитывает реакцию на бумаге, а потом пытается осуществить ее в колбе. Точно так же и режиссер, хотя и старается заранее все рассчитать и предусмотреть, но живой процесс работы открывает так много нового, что приходится отказываться от ранее найденного. По-моему, это не брак в работе. Это неизбежность творчества.

— Процесс рождения фильма — это все равно как созревание злака из зерна. Сначала оно набухает, дает еле заметный росток, потом пошел стебель, набирает силу колос, наконец созрело зерно, из него можно делать хлеб. Все это органические стадии одного процесса. Для меня сценарий — лишь зерно, лишь начало того, что должно прорасти и произрасти. И когда кто-то из сценаристов начинает утверждать, что сценарий — самостоятельное литературное произведение, мне все время кажется, что он зря связался с кинематографом. Если ему хочется, чтобы его произведение в окончательном виде было таким, каким он его написал, надо писать прозу.

— Говорят, что режиссерам не надо писать для себя сценарии, потому что тогда на площадке им как бы и делать нечего — процесс творчества окончен, осталась лишь реализация написанного. Если дело и вправду так обстоит, тогда, действительно, лучше не писать. Ну, а если и на съемках, и в перерывах между ними что-то придумывается, находится, обнаруживается новое? Лично у меня этот процесс не прекращается до самого конца работы, до ухода фильма на копирфабрику. А иногда я с удовольствием вернул бы его и из копирфабрики — хотя фильм закончен, а внутренне над ним еще продолжаешь работать.

— Изменения замысла в процессе съемок вовсе не гарантируют, что фильм окажется лучше сценария. Может оказаться и наоборот. Слишком много разных трудностей давят на режиссера, толкают на путь компромисса. Но в том-то, я думаю, и заключается мастерство режиссера, чтобы при любых, самых неблагоприятных обстоятельствах обогатить замысел, обратить минусы в плюсы, поставить все на пользу фильму. Классический пример — «Отелло» Орсона Уэллса. Одна из лучших сцен в нем — убийство Родриго, которое Уэллс перенес в баню. И перенес оттого, что вовремя не были готовы костюмы. Но сцена убийства от этого не проиграла. Умение так перестроить первоначальное решение выдает великого мастера. Конечно, упорство в достижении поставленной задачи достойно всяческого

уважения. Иногда действительно необходимо ждать неделю, чтобы дождаться наконец нужного облачка на небе. Но иногда и не нужно. Умение решить, когда нужно, а когда не нужно, — в этом тоже мастерство режиссера.

— С чего начинается фильм? С тишины вечера, когда на станцию приползает, скатываясь под горку, санитарный поезд, с крика стрижей при закатном солнце — так возникали первые контуры «В огне брода нет». С шума города, тревожного гула, словно бы рожденного огромным, в тысячи вольт напряжением, — так было в «Прошу слова». В непоставленной «Жанне д'Арк» еще до того, как был написан сценарий, я слышал шум дубрав и космический ветер, лязг битвы, крики, стоны и пасторальные звуки мирного крестьянского дня. Атмосфера «Вассы» — тишина. В этом доме плотно закрытые двери, окна. Никаких привычных закадровых шумов — петушиных криков, тележных скрипов, которыми принято создавать атмосферу жизненной достоверности. Вакуум. Здесь громко не говорят, во всяком случае, в присутствии хозяйки. Когда ее нет, иногда раздается пьяный шум, повизгивание, истерический, до колик, смех. А так — все тихо. Но в этой тишине происходит страшное...

— Что в фильме принадлежит режиссеру? Слово написано драматургом, образы воплощаются актерами, но есть еще атмосфера — она создается режиссером, его фантазией, его руками. А средства для ее создания — изображение, фонограмма и, конечно же, актер. Актер, произносящий на экране слово, передает главное — текст и подтекст, то, что в словах непроизносимо.

— Говорят, что у меня «актерский кинематограф». По-моему, это просто заблуждение. Что значит «актерский кинематограф»? По-видимому, тот, где режиссер уступает свою ведущую роль актеру. Нет, я стремлюсь совсем не к этому. Но актер действительно мне чрезвычайно важен. Именно через него я пытаюсь передавать суть человека, отношения героев — их тонкость, неуловимость, глубину.

— Бывают фильмы, где мастерски передана атмосфера, виртуозна пластика, изысканна звуковая партитура: паузы, молчание, шумы, шорохи. Но как только актер раскрывает рот — тут все и кончается. То, что казалось полным значения, обнаруживает претенциозность и даже пустоту. Я вижу плоскостность происходящего на экране, примитивизм человеческих отношений. И это у актеров, способных на гораздо большее, — просто это «большее» режиссер не востребовал. По сути, он низвел актеров на положение статистов. Никакими достоинствами атмосферы эти потери не компенсировать...

— Режиссура — это концепция. Если концепции нет — остается не более чем ремесло...

— В диапазоне волн есть видимая и невидимая часть спектра. К режиссерской профессии это, как мне кажется, целиком относится. Она складывается из очень многих начал, но нередко мы лишь видимую часть принимаем за целое. Наверное, только сейчас, имея за собой опыт шести картин, я стал с особой остротой ощущать единство всего того, из чего состоит кинематограф...

— Мизансцена, я думаю, воздействует лишь тогда, когда она есть кратчайший способ выражения состояния героев, их взаимоотношений, режиссерской концепции. Иначе зачем она? Почему именно такая мизансцена? Впрочем, она может и выражать концепцию, но не воздействовать, потому что сама концепция банальна. А бывает, увы, что и прекрасные замыслы выражаются банальным языком.

Чем, как правило, поражают фильмы дебютантов, если, конечно, дебют интересен? Свежестью концепции. Видно, что мастерства еще недостает, что-то сделано неточно, неумело, но есть нешаблонность взгляда, оригинальность ви́дения. И это убеждает. А бывает, мастерские работы не производят впечатления. Умение есть — нет концепции...

— Целесообразность, необходимость, достаточность — это термины из области инженерии, но, не сомневаюсь, к работе художника — в любом роде искусства — они не меньше относятся. Только то, что нужно для выражения образной мысли, и ничего сверх того — таков принцип гармонии, красоты. Возьмите произведения Баха, Моцарта, «Евгения Онегина» Пушкина — помимо всех своих достоинств,

они еще и прекрасно решенная математическая задача. У меня есть диск с фугами Баха, на конверте которого изображена геометрическая формула исполняемых произведений. Я испытал величайшее волнение, впервые увидев этот рисунок. Не только потому что встретил нечто близкое моей прежней инженерной профессии. Это было как бы графическим подтверждением тому, что математическое совершенство и художественная образность, притом что траектории их различны, восходя к вершине, сливаются. Эмоциональное и рациональное, соединяясь вместе, дают результат поразительной силы...

— Любой фильм, а в особенности такой непростой, каким была для меня «Васса», немыслимо делать без соратников, людей, чувствующих и понимающих твой замысел. Их всегда меньше, чем хотелось бы. Тем дороже ценишь тех, кто есть. Леонида Ивановича Калашникова я могу в полной мере назвать своим соавтором. Всякую новую идею мне нужно прежде всего рассказать ему, услышать его реакцию, получить его одобрение или неодобрение. В результате такой полемики, живого обмена мнениями и находится оптимальный вариант. Я не говорю уже о том, что это профессионал экстракласса, умеющий находить выход из сложнейших производственных головоломок. Это художник, обладающий удивительной эмоциональной чуткостью, художник интеллектуальный, глубоко, образно мыслящий. Только с таким мастером можно так свободно импровизировать, искать, принимать решения, заранее не планировавшиеся...

— Художнику необходимо, чтобы его труд, мысли, чувства вызывали сопереживание, сопонимание, соразделение результата. Если отклика нет, приходит чувство одиночества, губительное, сжигающее, отнимающее здоровье и силы. Неужели твой труд бессмыслен? А сколько раз с таким непониманием приходится сталкиваться. И сколько раз, преодолевая чувство безнадежности своих усилий, приступаешь к новой работе...

— Всякое серьезное произведение, являющееся результатом длительных авторских раздумий, долгой, трудной работы (ведь на фильм вместе с подготовкой сценария уходит минимум полтора-два года), предполагает, что зритель может повторно к нему вернуться. Возьмите для сравнения музыку. Вы покупаете новую пластинку, допустим, Стравинского. Ставите ее на проигрыватель, слушаете. Но вам же никогда не бывает достаточно одного прослушивания, ну разве если вещь вам активно не понравилась — тогда вы пластинку откладываете, чтобы больше к ней не возвращаться. Но обычно вы слушаете музыку второй и третий раз и открываете в ней что-то, заставляющее слушать ее и четвертый и пятый раз. И очень часто вещь становится для вас любимой. Но ведь в первый раз вы ее так не воспринимали, вы тогда не испытывали такого же чувства наслаждения. То же самое нередко бывает при чтении литературы. И в музее вы подходите к полюбившейся картине не один раз, открывая в ней с каждой новой встречей все больше и больше.

Наверное, то же самое будет со временем воспитываться и в кинозрителе. Да и техника такая уже на подходе — видеомагнитофон. С его помощью с фильмом можно будет обращаться так же, как с книгой, смотреть его и пересматривать, возвращаться к полюбившимся местам. Может быть, в таком, кассетном кинематографе экранизации литературной классики и займут то настоящее место, которое им по праву принадлежит.

— Опыт «Вассы» дает мне решимость взяться за задачу еще более сложную, а соответственно — и интересную. За экранизацию горьковской «Матери». С первых подступов к этой работе ощущение, словно бы входишь в море — дух захватывает. Такой безграничный простор! Есть куда плыть... И страшно, и манит непреодолимо...

*Ракурс*

# Ирина Муравьева: сцена и экран

Хочу сразу оговориться: я смотрю на творчество Ирины Муравьевой под «театральным» углом зрения. И не только потому, что на протяжении девяти лет мы работаем с ней в одном театре — имени Моссовета и она играет во многих моих спектаклях. Но главным образом потому, что представление о ней как об очень одаренной, своеобразной и многообещающей актрисе сложилось у меня под воздействием в первую очередь ее театральных ролей. Думаю, что кинематограф, несмотря на сенсационный экранный успех Ирины Муравьевой, только начинает открывать для себя эту актрису, прельщенный пока лишь главным образом ее непосредственностью, заразительностью, музыкальностью. Что, кстати говоря, происходило с ней на первых порах и в театре. Вероятно, поэтому ее привычный экранный облик задорной, предприимчивой и лихой девчонки возрождает во мне то пережитое десять лет назад впечатление на спектакле «Сказка о четырех близнецах», когда я впервые увидел ее на сцене Центрального детского театра.

Дело в том, что в 1974 году я должен был ставить в Центральном детском театре спектакль по пьесе А. Алексина «Молодая гвардия». И передо мной встала проблема: кто будет играть молодогвардейцев? Ведь я-то помнил театр по тем временам, когда в нем работали Мария Иосифовна Кнебель, Анатолий Эфрос, и абсолютно не знал новое актерское поколение. А нам нужны были молодые актеры. Особенно меня занимал тогда вопрос, кто будет играть Любку Шевцову. В замысле пьесы ее роль была одной из центральных, а кроме того, она была очень сложной в смысле актерского воплощения, поскольку содержание ее предполагало в исполнительнице и комедийность, и музыкальность, и героическую приподнятость.

Я сразу признался, что не представляю себе актрису на такую роль. И тогда мне сказали, что в театре есть одна молодая актриса Ирина Муравьева, которая недавно закончила студию Центрального детского театра и сыграла уже несколько ролей. Она великолепно чувствует юмор, хорошо танцует, поет, вот только единственная сложность — никто не знает, сможет ли она сыграть драматические сцены, потому что она, в общем-то, скорее комедийная артистка...

И я специально пошел на «Сказку о четырех близнецах», чтобы посмотреть на Муравьеву.

Что привлекло меня в ней тогда? Какая-то совершенная (как потом выяснилось, кажущаяся) раскованность. Возникало впечатление, что она на сцене все время импровизирует и может свободно делать все что угодно. А ведь это качество, тем более в молодом актере, всегда подкупает, и я решил, что да, она будет играть Любку Шевцову.

Однако во время первых наших разговоров о роли Ирина вдруг сказала мне, что вообще-то не очень представляет, как это у нее все получится, особенно в драматических сценах. Может быть, даже совсем не получится...

Меня такая ее самокритичность удивила. Не так уж часто приходится слышать, чтобы актер сам выражал сомнение в своих возможностях. Потом я убедился, что самокритичность — черта ее характера, даже одна из сторон ее дарования. Она-то и заставляет ее работать в полную силу и каждый раз усложнять свою творческую задачу. Но, с другой стороны, неуверенность в себе помешала ей в самом начале, когда мы стали репетировать «Молодую гвардию». Драматические сцены у Ирины действительно, что называется, не пошли. Настолько она была в них зажатой и скованной. А так как я еще не знал некоторых особенностей ее характера и ее способа работы, то не понимал, почему актриса свободно и прекрасно чувствует себя в комедийных или «концертных» ситуациях и стесняется там, где надо играть серьезные переживания. Тем более что в общении она, как



*Ирина Муравьева*

*Фото В. Ярославцева*

всякий человек с развитым чувством юмора, производила впечатление натуры свободной и естественной.

Однако постепенно работа все больше захватывала ее, и в какой-то момент актриса сумела преодолеть ложное и внушенное ей представление о себе как о комедийной артистке, которой «заказаны» роли драматического плана. И когда, наконец, спектакль был готов, то стало очевидно, что самая интересная в нем актерская работа — это работа Ирины Муравьевой. В ее исполнении сомкнулись и искренность, и новизна, и обаяние молодого таланта. Нельзя было определить, что за роль она сыграла — комедийные, лирические, драматические мотивы естественно переливались и сочетались между собой в ее исполнении. Она великолепно танцевала, легко передавала задорность и неукротимость своей героини, была правдива в лирических сценах с Левашевым, которого тоже проникновенно играл начинающий тогда актер Михаил Жигалов. Но особенно выразительными и сильными у нее получились драматические сцены. Потому что в этих непривычных и трудных для нее сценах было больше затрат и профессиональных, и чисто человеческих. В них она и

волновалась, и самоутверждалась, и открывала для себя и в себе что-то новое. А вообще роль Любки была одной из первых больших ролей Муравьевой, и она существовала в ней безоглядно. Не задумываясь над тем, что было вчера и что будет завтра.

«Назавтра» же ее ждали серьезные перемены в актерской судьбе, потому что Муравьева была приглашена работать в Театр имени Моссовета. Работа в нашем театре у нее началась с совсем не маленьких ролей в спектаклях «Дом на песке» и «Дальше — тишина». Эти роли долго и очень хорошо исполняла Маргарита Терехова. И, конечно, новой исполнительнице было нелегко входить в спектакли. Но если еще в «Дальше — тишина» ее задача в основном сводилась к тому, чтобы соответствовать возрасту героини и вписаться в ансамбль, то в «Доме на песке» она играла одну из главных ролей. Спектакль был очень тщательно разработан режиссером Борисом Щедриным, и все взаимоотношения между партнерами были выстроены в нем в расчете на индивидуальность Маргариты Тереховой.

Поэтому, когда в структуре спектакля появилась другая актриса со своим характером, со своим ощущением партнеров, возникли сложности чисто психологического плана. А прелесть и сила дарования Муравьевой заключаются прежде всего в свободе существования и проявления своего характера через авторский материал. И, конечно, поначалу ей пришлось нелегко в сложившемся до нее мире спектакля. И даже было такое ощущение, что хотя она и выполняет профессионально то, что требуется по роли, но роли еще все-таки нет. Но интересно, что от спектакля к спектаклю мы, в том числе и ее партнеры, стали замечать, как у Муравьевой в этой роли уже вырастает собственный характер, который начинает жить по своим законам и даже требовать от режиссера каких-то перемен. На наших глазах постепенно произошла своеобразная переакцентировка в содержании спектакля, переориентация партнеров на реакции Муравьевой, на ее ударные места и ее интонацию. Таким образом, в этой работе проявилось сильное, может быть, даже не осознаваемое ею самой качество актрисы — упорство в настаивании на своем существовании в образе.

Потом были у нее еще роли в других спектаклях, но вот серьезной и принципиальной в творчестве Муравьевой, как мне кажется, стала работа в спектакле «Превышение власти», поставленном мною по пьесе Валентина Черных.

Хотя и на этот раз все началось с того, что Ирина подошла ко мне с просьбой освободить ее от роли, потому что она не комедийная, а драматическая. Я напомнил ей о похожем разговоре в период нашего знакомства на «Молодой гвардии». «Но ведь тогда я должна была играть все-таки серьезную смелую девчонку, — сказала она, — и ее характер был мне понятен и близок, а тут замотанная жизнью женщина с несложившейся судьбой. И с работы ее выгоняют, и в любви все у нее не ладится. Это же чистая драма!.. И вообще — у нее четверо детей! Не очень я себе это все представляю».

И тем не менее Ирина была назначена на роль Кулагиной, и мы стали разговаривать, уточнять, искать... Она долго не могла по-настоящему включиться в работу. Вроде и задачу свою поняла, и обговорили все, но я чувствую, что-то еще ее держит, она не решается репетировать, а продолжает задавать вопросы вокруг да около...

А дело здесь, помимо ее извечной неуверенности в себе, еще заключалось в особом, индивидуальном способе работы над ролью. Актрисе каждый раз надо внутренне увериться в своем праве действовать от имени героини и в предлагаемых ей условиях. Что-то в ней самой должно произойти, накопиться, соединиться и наконец «включиться». И тогда вдруг наступает момент, когда Муравьева начинает совершенно свободно импровизировать. И все начинает ладиться. В то время как до этого момента малейшая неудача являлась для нее дополнительным подтверждением того, что она не может и не должна это играть.

Такая сверхскромность проявлялась в Ирине порой даже в бесспорно выигрышных для нее ситуациях. Помню, как на премьере фильма «Москва слезам не верит» в Доме кино я подошел к актрисе, чтобы поздравить ее со столь очевидным успехом в картине, и увидел,

что она стоит совершенно расстроенная. Оказывается, ее первое впечатление после просмотра было такое, что ничего не получилось, что она не справилась с ролью. Я почувствовал, что она действительно серьезно переживает, поэтому даже сразу и не нашелся, как ее разубедить, — настолько неожиданной для меня была ее реакция. Потом, уже после нескольких ее киноработ, я заметил, что Муравьева стала гораздо спокойнее, собраннее и увереннее. И помогло ей здесь, как мне кажется, кино, где ей пришлось репетировать и играть в более жестких условиях, чем в театре. Ведь в самом кинопроцессе нет возможности что-то оставить на потом. Когда фильм отснят — ничего, увы, не переделаешь и не изменишь. Поэтому кино, я думаю, закаляет и дисциплинирует актера, развивает в нем профессионализм и мобильность, умение сосредоточиваться на главном, усиливает его «бойцовские» качества. Что, конечно же, пригодится ему затем и в театре. Лично я всегда испытываю уважение к театральному актеру, который и на экране сумел раскрыть свой талант в полную силу. Потому что знаю, как это для него бывает сложно. Однажды мне довелось снимать художественную картину, и я столкнулся с таким количеством неожиданностей, что больше был занят ими, чем существом дела. Помню, что очень сочувствовал тогда своим актерам, которым, как мне казалось, совершенно не хватало времени, чтобы как следует поработать над ролью. Мне все время говорили: «Ну что вы все репетируете да репетируете? Пора уже снимать». А я про себя недоумевал — почему? Ведь снять-то можно быстро — раз, два и готово! Надо только все хорошо отрепетировать... Мои театральные навыки все время мешали мне в кино.

Но актеры — люди в большинстве своем гибкие, восприимчивые, контактные. В самом первом появлении Ирины Муравьевой на экране меня поразила эта ее способность легко адаптироваться в непривычном и «чужом» для нее киномире. Причем выглядеть не только уверенно, но и органично, что вовсе не просто на экране, поскольку, как известно, камера укрупняет и приближает актера к зрителю и малейшая фальшь в его игре становится очевидной. Так что в этом смысле кино дало актрисе возможность испытать присущую ее игре органичность в более сложных и, я бы даже сказал, в более ответственных условиях.

В кино, я думаю, Ирина существует еще и по принципу, по которому человек прыгает в воду с вышки в первый раз. Тут выбор категоричен и время ограниченно — или ты прыгнешь, или вылетишь из соревнований. И она «прыгает», потому что преодоление — это по ней, это в ее характере. И каждый удачный «прыжок» придает ей сил. Она становится смелее и раскованнее не только на съемках, но и во время репетиций на сцене. Большой зрительский успех, который принесли ей кинороли, интерес, который она чувствует со стороны и кино и телевидения, в известной степени раскрепощает актрису, положительно влияет на ее самочувствие в период творческих поисков. А это я считаю для нее очень важным, потому что, как я уже говорил, у Муравьевой свой трудный способ работы над ролью, во многом зависящий от ее внутреннего самочувствия. К тому же она актриса очень импульсивная, интуитивная. Однако интуиция у нее верная и рано или поздно все равно выводит на правильный путь.

Так случилось, например, в спектакле «Превышение власти», где ей удалось преодолеть возрастную и психологическую дистанцию между собой и героиней. Работа ее оказалась очень сильной и интересной. Удача Ирины Муравьевой в «Превышении власти» показала, что актриса может играть любую драматическую роль. В это же время произошло ее знакомство с драматургом Валентином Черных, определившее ее последующую кинематографическую судьбу. Во всяком случае, теперь можно так сказать. А тогда Черных, которому она очень понравилась в спектакле, просто предложил режиссеру В. Меньшову снять ее в картине «Москва слезам не верит» в роли Людмилы.

Как известно, фильм этот, когда он вышел на экраны, стал своеобразным «звездным часом» для всех его создателей, в том числе и

для Муравьевой. Он принес ей громадную зрительскую популярность. Думаю, что этот успех был для актрисы одновременно и закономерным, и чудесным. Несомненно то, что кинематограф должен был заинтересоваться этой актрисой. Удивительно, как этого не произошло раньше, сразу после ее дебюта в фильме «Чисто английское убийство». Конечно, там она играла не такую яркую и выигрышную роль, как в «Москве...», но уже тогда, на мой взгляд, было совершенно ясно — перед нами оригинальная, многообещающая актерская индивидуальность, а не ординарная исполнительница, готовая занять место в ряду хорошеньких экранных героинь. При всем том было видно, что в этой роли актриса раскрылась далеко не полностью и ею сказано гораздо меньше того, что она знает и может.

Вообще ведь актер всегда интересен нам, если он до конца не раскрыт, если каждый раз в нем остается что-то недосказанное. И слабость в актере проявляется, когда он по неопытности или в силу того, что режиссеры настойчиво эксплуатируют одни и те же его привлекательные черты, «выговаривается» весь уже в первых своих ролях, а накопить то, что по-новому осветило бы его прежние и будущие роли, не успевает.

Неизвестно, как бы сложилась кинематографическая судьба Ирины Муравьевой, приди она в кино, скажем, после «Сказки о четырех близнецах». Могла бы надолго застрять на однообразных ролях «задорных жизнерадостных девчонок»...

И хотя я считаю, что лучшие ее экранные работы (театральные, я надеюсь, тоже) еще впереди, но уже сегодня очевидно, что кинорежиссеры доверяют ей. Не случайно же известный кинорежиссер Т. Лиознова сняла ее в двух своих картинах «Мы, нижеподписавшиеся...» и «Карнавал».

Роль И. Муравьевой и картине «Мы, нижеподписавшиеся...» представляется мне интересной в том плане, что она дала актрисе возможность поработать в кино на новом драматургическом материале. И пусть в общем замысле этой остросоциальной производственной вещи ее героиня занимала довольно скромное место, но актриса была здесь очень точна. В «Карнавале» же, как мне кажется, режиссера привлекла как раз разносторонность актерского дарования Ирины Муравьевой. Героиня Муравьевой в «Карнавале» и пела, и танцевала, заставляла зрителя и смеяться и грустить. Драматические сцены ей удались, на мой взгляд, особенно. Эпизоды прощания с отцом на вокзале и финальный эпизод с матерью вызвали щемящие и очень серьезные чувства.

Можно считать, что судьба актрисы в кино пока складывается благополучно. И все-таки я лично считаю, что сейчас в кино ей нужна роль, где по-настоящему глубоко раскрылось бы сильное, истинно драматическое начало ее дарования. В театре у нее была такая крупная и серьезная удача, когда она сыграла Грушеньку в спектакле «Братья Карамазовы» по Ф. М. Достоевскому. Эта ее работа была, пожалуй, самой трудной и неожиданной из всего того, что она сделала до сих пор.

Все прежде сыгранные ею героини были натуры цельные, здоровые, близкие актрисе по мироощущению. Поэтому в самом начале работы над образом Грушеньки Ирина казалась растерянной, она долго не могла подступиться к роли. А на генеральных репетициях говорили, что спектакль получился «мужским». Но вот состоялась премьера, спектакль вошел в репертуар, и роль Грушеньки в исполнении Муравьевой стала обретать кровь и плоть, наполняться каким-то истинным содержанием.

В классической героине, которую играли в разные времена замечательные мастера мирового театра, И. Муравьева сумела раскрыть живую сущность образа. Причем сущность какую-то очень свою. Сама индивидуальность актрисы с присущим ей удивительно полным, цельным и жадным восприятием жизни своеобразно объясняла противоречивость и драматический излом Грушеньки. Мы понимали самые слабые и даже жестокие ее поступки, потому что видели глубину ее характера, чувствовали щедрость души, которой не дали раскрыться иначе. Мы сопереживали ей, потому что люди и жизнь не пощадили ни ее щедрости, ни ее силы.

После Грушеньки Ирина вернулась к ролям своих современниц и исполнила главную роль в спектакле «Комната», поставленному мною по пьесе Эмиля Брагинского. В героине «Комнаты» получила своеобразное развитие тема ее экранных героинь. Более того, именно ее работа в фильме «Москва слезам не верит» навела на мысль несколько изменить авторский замысел пьесы. И сам автор, Э. Брагинский, увлеченный широкими возможностями этой актрисы, принял новую интерпретацию ее роли. Нам захотелось в этом спектакле выделить то, чем особенно интересны были ее киногероини, что делало их современными и привлекательными. Ведь по существу все они — молодые женщины, преодолевшие обстоятельства, превратности судьбы, собственную натуру. Они не согласны мириться с обстоятельствами, неудачами, с тем, что им не везет. Они упрямо идут на преодоление и стремятся сами управлять своей судьбой. И не корыстный интерес, не хищнические инстинкты движут ими при этом, а любовь к жизни и упоение возможностями, которые она открывает перед личностью. Поэтому даже авантюрные их поступки вызывают у нас (как бы того иногда ни хотели авторы) не осуждение, а улыбку и сочувствие. И когда смотришь на героинь Муравьевой, невольно завидуешь их свободному, органичному существованию в любых, пускай и вовсе не идеальных условиях, заражаешься жгучим желанием так же ощущать жизнь во всей ее полноте и остроте, впитывать каждой клеточкой своего существа. Оттого, наверное, так хочется петь и танцевать ее героиням и добиваться своего счастья, потому что вот же она — жизнь! Она так заманчива и прекрасна!

*Павел Хомский*

# Абсолютный слух

Когда задумываешься над тем, в чем особенности актерского дарования Олега Борисова, представляется, с одной стороны, нечто очень завершенное, цельное, замкнутое и одновременно с этим раскрытое, бесконечно наполняемое и текучее. Каждая роль Борисова сделана мастером: все в ней слажено, плотно пригнано, логично и убедительно. И вместе с тем ощущаешь парадоксальность борисовских образов, сотканных из почти неуловимых нюансов человеческой психологии. Сложный, внутренне противоречивый подтекст, мастерски вводимый Борисовым в самую небольшую по времени экранного развертывания роль, делает ее невозможной для однозначной трактовки.

И не надо пугаться такой двойственности — быть может, именно она-то и служит залогом художественности. Во всяком случае, работая с Олегом Борисовым, я не раз убеждался, что наиболее сильное духовное напряжение в его игре возникает как раз между противоположными полюсами; я часто делал ставку на то, что кроется внутри его актерской натуры и может проявиться самым неожиданным, причудливым образом.

Приступая к своему новому фильму, вернее, еще только внутренне готовясь к нему, уже знал, что у меня вновь будет сниматься Борисов. Не представлял еще, в какой именно роли, но ясно чувствовал, как он необходим в уже начинавшем складываться общем рисунке фильма.

Теперешний фильм стал нашей третьей встречей с актером. Но если «Женитьба» была для него почти что бенефисом, а в следующем фильме «Две строчки мелким шрифтом» Борисов играл эпизод, то теперь я ему предложил совсем крошечную, даже меньше чем эпизодическую роль. Этот фильм — он пока что называется «Баиньки» — задуман как фантастическая комедия, время действия которой — наши



дни. Он рассказывает о некоем младшем научном сотруднике, человеке ничем не примечательном, вполне заурядном, который в один прекрасный день обнаружил, что обладает чудесной способностью сниться другим людям. Ситуация дает много возможностей для создания смешных и не очень смешных положений, неожиданных сюжетных поворотов; она вовлекает в действие все новых и новых героев. Так вот, одного из этих героев, соседа нашего младшего научного сотрудника по лестничной клетке, и играет Олег Борисов. Он не имеет абсолютно никакого отношения к проблемам главного героя — и тем не менее с неумолимым постоянством становится участником каждого его сна. Так, не произнося ни слова, и проходит борисовский герой через весь фильм каким-то потешно-трагическим рефреном.

Я выбрал Олега Борисова для участия в фильме, учитывая его способность успевать на очень незначительном пространстве роли многое сказать. Его игра предельно концентрирована — умеющий изобразить самые тонкие движения души, Борисов проживает каждую минуту экранного времени, выкладываясь до предела, как бегун на сверхкороткие дистанции. Самый маленький борисовский эпизод подразумевает возможность почти бесконечного развертывания образа вглубь, а сыгранное им предполагает весьма неоднозначные и даже противоречивые трактовки. Он не терпит заигранного, к штампам относится с брезгливым отвращением. Ведь штампы, по сути дела, — и суть те явления искусства, которые от частого употребления лишились внутренней противоречивости, борьбы, стали плоской проекцией многомерного образа. Другими словами, Борисов может в маленьком эпизоде сыграть большую роль.

Конечно, это профессионализм. Но, как и все в натуре Борисова, это совершенно особый, «борисовский» профессионализм. В его владении профессией нет ничего от «поточного» всеядного профессионализма иных актеров.

*Олег Борисов*

*Фото В. Плотникова*

В каждой своей роли Борисов находит нечто, что никто до него еще не говорил да и он сам произносит впервые. Воспоминая его кинематографические и театральные работы, обнаруживаешь — здесь нет ни одной проходной, случайной или рассчитанной на легкий гонорар роли.

А ведь это — очень и очень своеобразный профессионализм.

Характеризуя одну из сторон его таланта, я бы назвал Олега Борисова ремесленником, только употребив это слово в его первозданном, прямо противоположном сегодняшнему его смыслу значении. Этот актер «делает» роль кропотливо и тщательно, стараясь придать ее очертаниям максимально оригинальный и законченный вид. Он не любит конвейерное производство. Он изготовляет уникальный и не тиражируемый предмет. В этом и видит свою профессию. Вот на все это, успев узнать Борисова за время работы над «Женитьбой», я и рассчитывал, приглашая его сыграть в фильме «Две строчки мелким шрифтом».

Там у него была небольшая, но для фильма чрезвычайно важная роль. Он играл современного человека, потомка того, кто был некогда оклеветан и вошел в историю русского революционного движения как провокатор. Герой Олега Борисова — это своего рода совестливая жертва той давней несправедливости, он тянет за собой ее шлейф, как бы наследуя вместе со своей фамилией и само предательство.

Для меня в фильме был и остался важнейшим эпизод, в котором впервые появляется Борисов. Происходит диалог между историком, докапывающимся до обстоятельств того неясного дела, и героем Борисова, человеком, кому и был в первую очередь необходим кропотливый поиск, ведущийся молодым ученым. И вот, вопреки всем ожиданиям, оказывается, что герой Борисова считает, что не к чему ворошить прошлое, что пусть уж все остается как было и не стоит вновь вспоминать всю эту историю...

Мне кажется, что без этой сцены, без Борисова, я бы сказал, бесстрашно раскрывшего всю мучительность состояния своего героя, человека глубоко страдающего, без какой-то ноющей боли, сопровождающей весь этот эпизод, фильм, насколько я могу судить, просто бы не состоялся.

Борисовское ощущение правды сродни музыкальному слуху. Фальшь, во всяком случае, он воспринимает так же болезненно и точно теми же неизвестными до сих пор медицине органами, которые заставляют страдать наделенных абсолютным слухом от физически ощутимой боли при неправильно взятой ноте. Борисов из тех актеров, которые способны почувствовать так называемую «маленькую ложь», маленькую натяжку в самой крохотной, проходной сцене. Он видит за этой маленькой ложью, похожей на случайно проскочившую искру короткого замыкания, неполадки всего механизма, большую неправду, которая подчас аккуратно завуалирована отличными диалогами, сюжетной стройностью, гладким правдоподобием. У него отменное чутье на такие незаметные по первому (да и по второму, седьмому, десятому) взгляду червоточины. И он непримирим к ним.

Категория слуха — абсолютна: он или есть, или его нет. Так и то, что я бы назвал «ощущением правды». Однако помимо категории слуха есть еще что-то в каждом почитателе музыки, что различает даже тех, кто обладает абсолютным слухом, — это свое собственное, присущее только ему понимание музыки.

Так вот, у Борисова существует его собственное, лично им выстраданное ощущение правды, которое он и реализует на экране.

Для этого актера правда почти взрывоопасна, потому что вся она соткана из противоречий, соединяя в себе несоединимые, взаимоотталкивающие явления или идеи. Каждую роль он проводит на высшей точке духовного напряжения. Стоит, кажется, лишь еще чуть-чуть перетянуть струну, как она лопнет. У Борисова немало ролей, обладающих драматической напряженностью, высокой степенью взрывных, требующих постоянного выплеска эмоций, надрыва, даже крика. Но у Борисова никогда эта нервность, эта эксцентрика резко не пробиваются наружу, они, как правило, в подтексте. Мы видим не оголенную страсть, а только лишь ее отблески, и потому она жжет нас еще силь-

нее. Известно ведь, что невысказанная, невыплаканная трагедия усиливает боль...

...Однако все сказанное вовсе не означает, что я считаю Олега Борисова актером «маленькой роли». Неправильность подобной точки зрения не нужно доказывать, подтверждение тому — сама его разнообразная актерская практика.

И в первую очередь, конечно, роль, сыгранная им совсем недавно в фильме Вадима Абдрашитова «Остановился поезд». Здесь Борисов — мастер большой формы, способный «взрыхлить» сложнейший социально-психологический пласт. Эта роль для актера — этапная. Споры, разгоревшиеся вокруг образа следователя Ермакова, наглядно проявили многие черты, и раньше характерные для его актерской индивидуальности. Очевидная неуместность оценки «положительный — отрицательный» в отношении этого героя как бы подытоживает и разрешает борисовские поиски своей правды — неоднозначной, противоречивой и выстраданной.

Да и я впервые узнал Борисова как актера, уверенно ведущего сольные партии. В нашем первом совместном фильме — «Женитьбе», снятом по пьесе Гоголя, Борисов играл роль Кочкарева, главную для меня в этом гоголевском произведении.

Когда «Женитьба» вышла на экраны, мы с Борисовым пришли в растерянность: оказалось, что существует целая литература о том, как надо и как не надо играть роль Кочкарева. На нас ополчились не только театроведы и литературоведы, авторы специальных исследований, но и те, кто считал высказанную в этих исследованиях точку зрения единственно верной, чем-то вроде директивного указания режиссерам, берущимся за постановку пьесы. Оказалось, что в специальной литературе образ Кочкарева разработан настолько основательно, что, кажется, не было ни малейшей щелочки, в которую мог бы просочиться тот, кто пожелал бы по-новому взглянуть и на пьесу, и на этого героя.

Впрочем, существование этой литературы, конечно, не было для нас загадкой. Загадкой была непримиримость, с которой отнеслись специалисты к посягательству на их неотъемлемую собственность — Гоголя. Если позволить себе предположить, что в нашем фильме состоялось некое открытие нового Кочкарева, то причину этого, наверное, отчасти надо искать в том, что образ старого был донельзя засален от постоянного употребления. Так уж устроен Олег Борисов, игравший Кочкарева, что идти против течения ему было интереснее и даже веселее, чем подчиняться заданному движению.

Вообще, отбирая исполнителей, я не ищу актеров излишне «аккуратных», чья «дисциплинированность» выражается в умении механически точно повторять выученные эмоции, отработанные за годы актерства позы, интонации, жесты. Бывают случаи, когда послушность актера идет во вред и фильму, и режиссеру. Так хочется обнаружить в актере человека, способного взорвать непререкаемую заданность! Актер изначально должен быть внутренне свободным человеком. Раскрепощенность — одно из главных условий этой профессии. Я не могу, к примеру, представить себе актера, лишенного чувства юмора. Для меня это в такой же степени нонсенс, как живописец-дальтоник. Актерская игра не может стать у настоящего мастера до конца только п р о ф е с с и е й, она обязательно сохраняет у него свое кровное родство с обыкновенной и г р о й...

В общепринятой и по-своему «классической» трактовке Кочкарев — это легкомысленный, пустой, но очень энергичный человек. Он обуреваем клокочущей внутри него могучей и абсолютно бесполезной энергией; это человек, который только-только и способен что на эффектный «пшик». В драматургическом же отношении Кочкарев является как бы первотолчком действия, приводящим в движение все скрытые пружины этой пьесы.

Мы с Олегом Борисовым чувствовали, что если в этой широко распространенной концепции есть правда, то это не вся правда и уж, во всяком случае, для нас она недостаточна. В лице Олега Борисова, которому я с самого начала отводил роль Кочкарева, я нашел союзника в своем желании как-то растормошить, размять на глазах отвердевающий, превращающийся в музейную окаменелость образ.

Гоголь долго работал над «Женитьбой», под его пером пьеса непрерывно менялась, причем менялась кардинально. Он то оставлял свой замысел, то вновь возвращался к написанному, переправляя и переиначивая его. Образно выражаясь, «Женитьбу» начинал автор «Вечеров на хуторе близ Диканьки», а заканчивал человек, способный написать «Шинель».

Именно под этим углом зрения — под знаком «Петербургских повестей» — мы и решили ставить фильм.

Главным героем стал для нас одинокий и неприкаянный человек, мечущийся по холодному каменному городу, продуваемому насквозь беспощадными ветрами, в поисках участия и человеческого тепла. Наш Кочкарев — это человек, ищущий и в результате так и не находящий контакта с другими, такими же, как и он, одинокими и неприкаянными людьми.

В Кочкареве Борисова реализовалась сама суть нашего замысла, заключавшегося в попытке за холодным ликом враждебного всему живому города увидеть и почувствовать человеческое тепло. Натура Борисова была ключом к фильму, посылом для художественного поиска в определенном направлении.

Здесь, на этом материале, Борисов сумел максимально полно реализовать свою тягу к активному, действенному подтексту, который не равен тексту, а часто и прямо противоположен. Мы делали крупноплановый фильм. Из-под маски должны были глянуть человеческие глаза — и тогда вся абсурдность фигуры Кочкарева вместе с комизмом происходящего с ним уходила на задний план, становясь несущественной и второстепенной. Обнажалась трагедия души маленького человека, подтекст превращался в текст...

...Когда я задумываюсь об особенностях актерского дарования Борисова, мысль о своеобразной двойственности этого таланта, парадоксальным образом совмещающего в себе устойчивое и стихийное, приходит не только в связи с его умением играть концентрированно, емко. Удивительным кажется умение актера быть разным в разных ролях и разных ситуациях, оставаясь тем не менее самим собой. Может показаться странной такая восторженность. Действительно, что уж такого особенного в том, что актер умеет мастерски перевоплощаться. Такая у него работа...

И все же, понимая все это, я не могу не удивляться, когда вижу диапазон ролей Борисова и ощущаю за всем этим многообразием масок одно, отлично мне знакомое лицо.

Посудите сами. В его репертуаре — Достоевский (спектакль «Кроткая»), Шекспир (главная роль в «Генрихе IV»), Гоголь. Другой полюс — водевильные ситуации незатейливой музыкальной комедии (давний украинский фильм «За двумя зайцами»). Где-то совсем в другой стороне от этой оси — фильм «Остановился поезд». Впервые я запомнил Борисова по фильму В. Венгерова «Рабочий поселок» — там он играл фронтовика, ослепшего на войне, спивающегося от кажущейся невозможности найти в жизни свое прежнее место: черные круглые очки в стальной оправе, изможденное лицо, жесткая щетина... В известном смысле, Борисов — актер универсальный. Я, по крайней мере, не знаю такой роли классического репертуара, которая, подходя Борисову по возрасту, оказалась бы неподходящей по другим параметрам — жанровым, стилевым, историческим. Возвращаясь к началу нашего разговора о профессии, еще раз повторю: у этого актера нет проходных ролей, он сумел, разнообразно и много снимаясь, ни разу не пробуксовать на месте. И происходит это благодаря тому, что есть антитеза подобной приспособляемости, — благодаря борисовской духовной упругости. Ни в одной своей роли он, как действительно крупный актер и незаурядный человек, не может спрятаться «под колпаком юродивого» — его личность неизбежно проявляет себя.

*Виталий Мельников*

*Разборы и размышления*

*Андрей Плахов*

# Фильмы на потоке

**Каждый незаурядный фильм по-своему исключителен; все посредственные ленты скроены по одним и тем же знакомым шаблонам. Наблюдение это отнюдь не ново. И все же, обозревая сегодняшний кинорепертуар, стоит внимательнее присмотреться к различным его составляющим.**

**Вероятно, подлинно значительный фильм можно обозначить как остров, намытый кинематографическим потоком: возникнув, он не только запечатлевает момент своего рождения, но и остается жить во времени. Что касается самого потока, то, взятый целиком, он и не претендует на бессмертие, иначе история кино превратилась бы в неподъемный свод имен и названий. Однако, с другой стороны, и фильмы из «потока» соприкасаются с бегущим временем и не могут оставаться безразличными к его движению.**

**На памяти у каждого кинозрителя наверняка найдется несколько картин, не относящихся к шедеврам, но оставивших свой неповторимый след в его биографии. Одна из таких картин прочно связалась в сознании с первыми друзьями — бесплатными посетителями соседнего кинотеатра. Другая открыла пронзительную правду про войну, впервые увиденную с экрана. Третья стала на какое-то время лирическим откровением, советчиком в дни первой любви. Словом, ни критика, ни социология не проследят до конца жизнь конкретного фильма в душе конкретного зрителя — непосильная это задача.**

**Выберем цель поскромнее. Попытаемся понять, какие зрительские струны способны затронуть авторы недавних картин, взятых нами произвольно.**

## СКАЗКА, НЕ СТАВШАЯ БЫЛЬЮ

**Донатас Банионис в мосфильмовской картине «Детский мир» выступает в роли дотошно-добросовестного Деда Мороза. Хочется ему на праздник всех осчастливить — и любимую женщину, и ее не в меру впечатлительного сына. Надо сказать, что Дед Мороз в обычной жизни работает ювелиром в провинциальном городе, любимая же женщина — машинистка, живет в Москве и перепечатывает рукописи начинающих писателей. С ней, вопреки ожиданию, оказывается все просто: никаких конфликтов материального и духовного не наблюдается. Распоркин (так зовут ювелира) дарит Люле (любимой женщине) красивую золотую цепочку, сам же получает в подарок мохнатую черную шапку. Только вот Люлин сын, дошкольник Юра, требует от кандидата в отчимы не формального знака внимания, а — во что бы то ни стало — настольной игры под названием «Дорожные знаки».**

**Тут-то все и закрутилось... Оказывается, предусмотрительный ювелир заблаговременно оформил заказ на искомый товар в соответствующей секции столичного «Детского мира». Но, приехав туда в последний день декабря, он, естественно, попадает в вихрь предпраздничной лихорадки, когда многие еще что-то хотят купить, но уже мало кто в состоянии культурно обслужить и вникнуть в положение покупателя... Одним словом, «Дорожных знаков» в продаже не оказалось.**

**Узнав, что обещанной игры он не получит, Юра закатывает форменную истерику, выдвигая следующие аргументы. Зачем, сокрушается он, чистил я зубы по утрам и сам одевался, зачем вел себя, как идеальный ребенок, если на Новый год не придут гномики и не положат под дверь игру «Дорожные знаки»?! Бедный, несчастный городской мальчик Юра! Растет без воздуха, выглядит, как заморыш, а тут еще такое расстройство. И вот он уже лежит в постели с высокой температурой и спрашивает:**

---

«Детский мир».
Сценарий Р. Беляковской. Постановка В. Кремнева. Оператор Э. Караваев. Художник Д. Виницкий. Композитор Ю. Саульский. Звукооператор Я. Потоцкий. «Мосфильм», 1982.

«Мама, а я не умру?» Более того, признается в том, что это именно он опустил злополучную цепочку (мама ее обыскалась) в щель между стеной и плинтусом. «Продай меня, мама,— предлагает самоотверженный Юра,— а на вырученные сто рублей купи новую цепочку!»

Сколь ни органична во всякой, даже самой невыигрышной роли Наталья Гундарева, чувствуется, на сей раз ей мешает избыток мелодраматизма на экране. Пожалуй, актриса гораздо увереннее чувствует себя в эпизодах, непосредственно с сюжетом не связанных — будь то разговоры по душам с бойкой соседкой или стычки с незадачливым автором романа «Роковая страсть».

У Банониса нет и этой отдушины. От начала до конца он вынужден на одной ноте тянуть тему «роковой любви», низведенную на уровень робкой влюбленности, тихой преданности. А поскольку вся коллизия фильма упирается в характер Юры и в сомнения Люли — сложатся ли надлежащим образом отношения ее возлюбленного с будущим пасынком,— Распоркин, стараясь во что бы то ни стало расположить его в свою пользу, прямо-таки излучает рождественское благолепие. По крайней мере до тех пор, пока ему не приходится столкнуться со сферой детской торговли в ее «час пик». Здесь мелодрама нехотя уступает свои права едва ли не сатире.

Честное слово, все очень тщательно продумано. От лабиринтов мира детской души — к лабиринтам универмага «Детский мир». От проблем мальчика Юры — до вопросов качества нашего сервиса, организации и дисциплины труда, внимания к человеку, наконец. Можно не сомневаться: именно эти слова наверняка звучали в заявке на литературный сценарий. Вместо них, этих слов, в фильме зияет пустота, брешь между замыслом и воплощением, между литературной версией сюжета и его зримым воплощением на экране.

Идея была проста: сделать сказку. Вот «Ирония судьбы» — сказка. Нужды нет доказывать, что, к примеру, в рязановской картине сказочный абрис тактично проглядывает сквозь узнаваемые подробности быта; и если этот быт стандартен, то он программно, концептуально



*«Детский мир». Юра — Слава Есиновский, Люля — Н. Гундарева*

стандартен — речь как раз и идет о процессах нивелировки, которые могут зайти слишком далеко, ежели не случится маленькое чудо... Авторы «Детского мира» в глубине души понимают, что необходимо «сказку сделать былью», но на практике не слишком этим озабочены. Как и тем, чтобы их конструкция не выглядела стопроцентно вторичной, несла в себе хоть немного оригинальности.

Мужчина и женщина. Ребенок. Праздничный город. Огни новогодних елок. Отношения между героями давно сложились. Что мешает им сделать решающий шаг друг к другу? Отсутствие в продаже игры «Дорожные знаки»? Но вот за несколько минут до того, как пробьют куранты на Спасской башне, дядя Миша, помотавшись по торговым базам и филиалам «Детского мира», держит наконец под мышкой драгоценную коробку. Звонит любимой из автомата. У больного ребенка спала температура, он безмятежно спит. Атмосфера счастья, которой мы так ждали, восторжествовала.

Чтобы окончательно закольцевать круг скитаний своего героя, дабы избежать упреков в легкомыслии и придать картине модный силуэт

притчи, авторы вводят в нее незамысловатую символику. Не только героиня, оказывается, потеряла цепочку, но и Распоркин оставил где-то на очередной базе подаренную ему шапку. Зато оба приобрели нечто большее, чему нет цены, — привязанность малыша, который теперь обретет нового папу, еще больше полюбит маму и изучит правила дорожного движения.

Создатели фильма явно ориентируются на своеобразные жанровые гибриды, получившие в последнее время в нашем кино заметное распространение: современная сказка, грустная комедия, ироническая притча... На этом пути есть свои шедевры. Но когда оригинальная жанровая структура «запускается в серию», из этого ничего хорошего не получается. Происходит девальвация жанра, игра в красивые слова. Почему-то слово «притча» как-то особенно в цене. Может, потому, что за ним угадывается мифологический груз высокой культуры, бродячих сюжетов, чего-то «вечного», «общечеловеческого»?.. А на поверку вместо этого часто предлагается банальность и пустота.

Допускаю, хотя и с большим трудом, что сценарий фильма «Детский мир» мог бы стать основой некоего трогательного зрелища. Но вместо того чтобы оживить расчетливо выстроенную по канону драматургию, режиссер еще больше «омертвил» ее претензией на притчеобразность и символику. Чем более схематична сценарная основа, тем настойчивее требует она тонкого и вольного режиссерского рисунка. Этого в фильме не обнаружилось. Хуже того, как раз сама «жизненная линия», связанная с проблемами торговли, выглядит на экране надуманно и плоско.

Не так давно телевидение показало публицистическую передачу «Профессия — продавец», где как раз на примере столичного «Детского мира» был дан проблемный срез типовых ситуаций торговой сферы. Как неожиданно открылись перед нами натуры девушек и женщин, стоящих за прилавком! Сколько драматичного оказалось в их профессиональных исканиях, в отношениях с коллегами, в личной жизни. У каждой — свой, совсем не детский мир тревог, надежд, увлечений. Чтобы обрести такой взгляд, нужно было прежде всего избавиться от стереотипа восприятия категории «торговый работник». Автор сценария передачи А. Земнова сама встала за прилавок и провела за ним столько времени, сколько понадобилось, чтобы увидеть ведомые всем «магазинные страсти» не с точки зрения покупателя, а изнутри.

Могут возразить, что фильм «Детский мир» задуман как игровой и преследует совсем другую задачу, что проблемы торговли здесь только фон для камерного и по всем параметрам условного сюжета. Пусть так. Но разберемся, какую роль выполняет этот фон. Вносит нотки жизнеподобия в игриво-вычурную ведущую мелодию? Нет — для этого здесь не хватает живых колоритных лиц, характеров, ситуаций, хотя бы минимума психологической правды, столь важных для искусства «знакомых неожиданностей».

Может быть, наоборот: фон становится гротескным обрамлением, сатирической рамой локальной истории? Опять решительное нет. И вот почему. Все мы осведомлены о недостатках нашей торговли, осведомлены по собственному, подчас горькому опыту покупателей. Авторы фильма на этот опыт опираются, но ничего к нему не добавляют с точки зрения художественного обобщения. С понимающим видом кивают на работников торговли, подмигивают нам: мол, знаем мы их, и руку не протянут, и секундой нерабочего времени не пожертвуют, чтобы помочь человеку. Такая безапелляционная убежденность проходит через весь фильм, не только не побуждая нас смеяться, но создавая крайне унылый и однообразный тон повествования. Все это было бы смешно, когда бы не было так грустно... Сатирический эффект от муссирования хорошо известного или попросту банального не возникает: он всегда замешан не на преувеличении, а на остраннении, когда знакомое неожиданно видится в новом свете, в непривычном контексте и сцеплении. Этого взгляда нам как раз и не предлагают.

Когда я смотрел картину «Детский мир», коллега — примерный отец — шепнул с недоумением: «Взяли бы они хоть другую игру. Ведь «Дорожных знаков» навалом во всех магазинах!» Не будучи настолько в курсе ассортимента детских товаров, думаю все же, что подоб-

ный казус вполне в духе фильма. Обыденность в нем тщетно пытается предстать обобщением, а разбросанные по ходу действия символические «знаки» лишь очень приблизительно, наспех соотнесены с жизнью.

## МИЛЛИОН ЗА УЛЫБКУ

Фильм «Красиво жить не запретишь», снятый на Киностудии имени М. Горького, затрагивает проблему того же ряда, что и дефицит детских товаров. На сей раз речь идет о товарах для взрослых, и в частности о швейных изделиях.

Один из лидеров нашей «производственной» темы Валентин Черных написал сценарий (он опубликован под названием «Храбрый портной»), обладающий по крайней мере одним несомненным достоинством. Драматургическая ткань его скреплена цементирующим составом реально бытующих противоречий.

Представьте себе швейную фабрику в небольшом городке. С одной стороны, это производство — план, дорогостоящее оборудование, нелегкая работа с кадрами. Естественно, во главе всего этого стоит человек опытный, волевой, крупно мыслящий. С другой стороны, швейное дело рентабельно только тогда, когда оно мобильно, чутко к нюансам запросов и колебаниям моды. И еще — оно непременно должно учитывать вкусы молодежи, стиль ее бытового поведения, если так можно выразиться, эстетику ее настроений.

Директор фабрики, описанной в сценарии, отлично умеет управлять и отчитываться, но не способна творчески фантазировать. Молодой одаренный художник, напротив, чувствует и предвидит веяния моды, но его трудно представить руководителем. И трудно-то не из-за отсутствия деловых качеств, а потому, что молод, модно одет, держится раскованно, порой даже экстравагантно, без всякой начальственной солидности. Вот где суть конфликта — психологического, но имеющего, как утверждает сценарист, вполне осязаемое экономическое выражение (залежи неходовых товаров на складах, увлечение импортной одеждой).

Думается, режиссер А. Васильев ошибся уже в выборе главного героя. Играющий художника-модельера Сергея Бодрова В. Фокин в этом своем воплощении выглядит обыкновенным парнем, деятельным и симпатичным, но не более того. Поверить, что перед нами человек ярко талантливый, с тонким эстетическим чутьем просто невозможно, ну нет для того ни малейших оснований. Герой попросту малоинтересен. Это становится особенно очевидно в сцене, когда он смотрит телеинтервью со знаменитым модельером Вячеславом Зайцевым. Разномасштабность этих личностей с документальной наглядностью бросается в глаза. Дело, разумеется, не в элегантности костюма и не в светском лоске, а в образе мыслей и в способе самопроявления. Бодров просто смешон как девальвированный, провинциальный вариант столичной знаменитости.

Итак, коллизия фильма смещена по сравнению со сценарием. Противоборствуют не две личности, выражающие принципиально разные позиции, а довольно безликая дама-директор и паренек с добрыми намерениями, избранный председателем фабкома. Секретарь парторганизации пытается объединить их усилия и уладить конфликт. На экране выстраивается обыденная ситуация местного значения, разыгранная по знакомым схемам «производственного» фильма и не выходящая в пространство нравственно-социальных обобщений.

Если герой «снижен», то женское руководство фабрики «нейтрализовано» в смысле авторских симпатий и антипатий. Есть суховатая и деловая директриса Лыхина (Л. Смирнова). Есть добродушная парторг Федяева (Л. Федосеева-Шукшина). Но как-то глубоко безразлично — и нам и, похоже, авторам, — чем закончатся их пререкания. Конфликт настолько мельчает и теряет энергию, что в финале не дается даже намека на его разрешение — мол, рассудит время... Не то чтобы создатели картины сломались под сложностью выявленных ими жизненных противоречий — скорее заскучали вместе с нами.

---

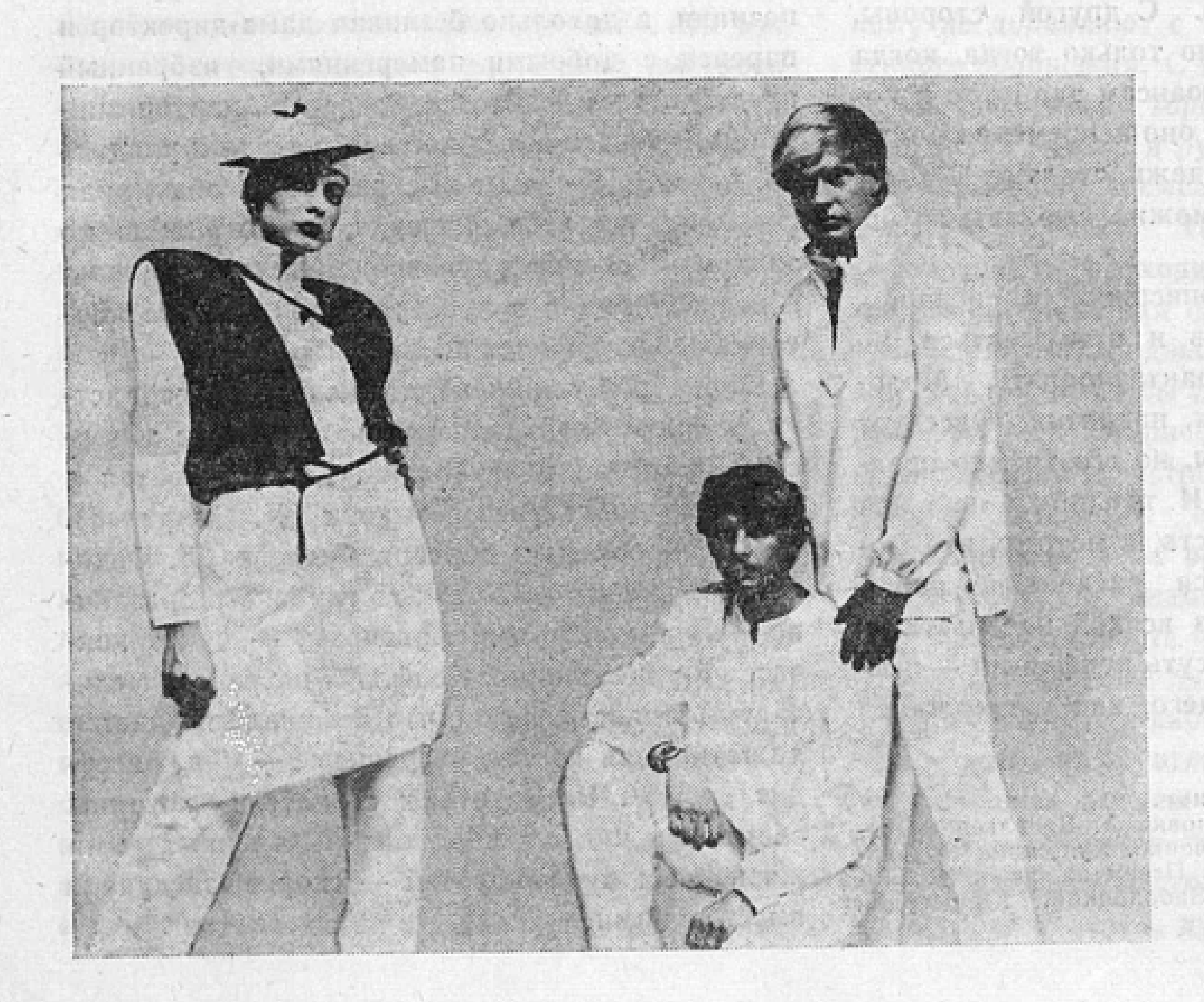
«Красиво жить не запретишь».
Сценарий В. Черных. Постановка А. Васильева. Операторы С. Онуфриев, С. Ткаченко. Художник В. Иванов. Композитор А. Зацепин. Песни на стихи И. Шаферана. Звукооператор В. Заболоцкий. Киностудия имени М. Горького, 1982.

Вялость режиссуры, беспомощность актерских средств отразились и на «личной» линии сюжета, где речь идет о крепнущей симпатии Сергея к своей сотруднице Марине (Т. Ромашина). Надо сказать, и в сценарии это было самое слабое, дежурное звено. На экране же оно стало и вовсе невнятным, к тому же совершенно необязательным.

Очевидно, понимая, что обе сюжетные линии не «держат» картину и что пробудить к ней даже минимальный интерес нелегко, авторы фильма вводят еще два драматургических пласта, позволяющих, как им кажется, «углубить» схему. Они вкрапляют в рассказанную историю не предусмотренный сценарием лукаво-иронический комментарий и препоручают его актеру Г. Буркову, воплотившемуся с этой целью в деревенского родственника — дядю Сергея Бодрова. Каждый раз, прерывая затухающее на глазах действие, Бодров-старший появляется в центре откровенно лубочной картинки, на фоне поля или косогора, и произносит текст, из которого вытекает следующее. Во-первых, его племянник Сергей — не какой-нибудь мотылек-ветреник, бездумно гоняющийся за модой, а парень с корнями, из трудовой семьи. Во-вторых, проблема модной одежды актуальна нынче и для земледельца: раньше он покупал вельветовые штаны за пятнадцать рублей, а теперь — фирменные — за сто двадцать!

Функция введенного комментария достаточно ясна: авторы извиняются за то, что взяли столь легкомысленную проблему, как мода. Режиссура и редактура сочли целесообразным дополнить сценарий более весомым грузом. Всячески подчеркивая «народность» персонажа Буркова, подавая его прямую речь как «сказ», они полагают, что таким образом залатали прорехи легковесного сюжета. Увы, заплаты эти пришиты белыми нитками. К тому же пришиты наспех, так что повсюду видны следы скороспелой редакторской правки, призванной обогатить драматургию.

Извинившись, авторы далее чувствуют себя легко и свободно. Что с того, что не получился ни «производственный» сюжет, ни «личный», что комментарий притянут за уши... Остается надежда привлечь зрителя тем, что уже не име-



*«Красиво жить не запретишь»*

ет отношения ни к конфликту, ни к идейному звучанию картины, но что составляет ее внешний антураж. Такие случаи нам знакомы: сюжетную невнятицу пытаются компенсировать самоигральными номерами эстрадного кумира или звезды фигурного катания. Здесь же, даром что действие протекает на «скучном» фабричном фоне, изыскали возможность продемонстрировать зрителям образцы современной моды. На что и направлены основные усилия режиссера, операторов, художников.

Что ж, по-своему они правы. Когда не остается ничего другого — хоть посмотреть на эффектные модели, на стройных манекенщиц и их неожиданные превращения. Только вот опять ловишь себя на мысли, что не льет это воду на мельницу главного героя. Попадая на демонстрацию мод, он глядит на пышное великолепие показа не со строгой точки зрения профессионала, а с наивным восхищением неофита. «Красиво жить не запретишь!» — восклицает с неподдельным восторгом «храбрый портной». Действительно, не запретишь. Но не стоит ли поразмышлять о том, что означает для разных людей «красиво»? Авторы фильма, например, не нашли эстетической привлекательности в избранном ими же самими сюжете, не открыли истинной красоты в душах своих героев. И потому образный мир картины, несмотря на яркие живописные вставки из «журналов мод», остался блеклым и унылым.

Как тут не вспомнить еще один пример из области документалистики, обращенной к близкой проблеме! Имею в виду картину ленинградского режиссера А. Каневского «Миллион за улыбку».

Почему, заходя в магазин, мы чаще всего встречаем весьма удручающий выбор тканей и расцветок? И ему с такой же настойчивостью соответствует «свирепое» выражение лица «девушки за прилавком»? Документалисты провоцируют игровую ситуацию, позволяющую поставить своеобразный социологический эксперимент. На прилавки выбрасывается специально выпущенная веселая современная ткань с надписью «Миллион за улыбку». Немного фантазии — и меняется сама атмосфера, в которой происходит купля-продажа. И покупателям, и продавцам становится «интереско жить». Почему же потребовалось вмешательство кинематографистов, чтобы люди увидели нечто отличное от ширпотребовского стандарта? Почему этого не добились те, кто призван к тому служебным положением?

Авторы фильма — по жанру сатирической комедии — не оставляют вопрос без ответа. Они приглашают нас на заседание художественного совета по тканям. Камера, чуткая к пластической стороне человеческих проявлений, к моментам особой выразительности лиц, жестов, мимики, скользит по залу, где расположились вальяжные, обремененные житейским опытом члены совета. Каждый из них — микрохарактер, пунктирно обозначенный социально-психологический тип. Но среди них нет ни одного «лица» с современным взглядом на проблему моды. Проблему, судьбы которой эти люди определяют!

По существу, перед нами та же коллизия, что питала сценарий Черных. В фильме А. Васильева «Красиво жить не запретишь» она оказалась размытой, потонула в ворохе малоинтересных подробностей и необязательных эпизодов. И даже остроумно задуманные «преображения» руководительниц фабрики под взглядом молодого художника (мысленно он видит их в авангарде моды и облачает в самые смелые наряды) оказываются холостыми выстрелами. Не верится как-то ни в буйство фантазии Сергея Бодрова, ни в потенциальную элегантность его оппоненток.

Не верится именно потому, что авторы фильма понимают фантазию как чисто внешнее преображение реальности, которая сама по себе, с их точки зрения, буднична и бесцветна. Производственный сюжет не открывает борьбы характеров и самолюбий, кипения противоречивых страстей, он лишь номинальное обозначение тематической принадлежности фильма. Пропитанная многозначительными сентенциями (начиная с названия), картина остается в русле сухого морализаторства: здесь, между прочим, тоже налицо тяготение к панацее от всех бед — притче. Панацее мнимой, ибо интеллектуальную значительность и жанровую природу фильма определяет авторское отношение к тому или

иному жизненному материалу. Здесь же это отношение беспристрастно до равнодушия.

И вновь, как и в случае «Детского мира», ощущается вполне уловимое сходство между художественно несостоятельным фильмом (независимо от того, какой проблеме он посвящен) и магазином, полки которого забиты неходовым товаром. И там и тут, глядя на унылый ширпотреб, на угрюмые лица тех, кто нас обслуживает, так и хочется воскликнуть: «Миллион за улыбку!»

## «КОНИ — ЭТО ДЛЯ ДУШИ»

Если в двух предыдущих случаях, на которых мы остановились, имелись резоны говорить о той или иной степени расхождения между замыслом и результатом, то снятая на «Ленфильме» картина «Девушка и Гранд» являет собой образец несокрушимой цельности. Чувствуется, что она отлита в тех формах, в каких задумывалась с самого начала.

Драматург В. Ежов и режиссер В. Садовский предлагают нашему вниманию фильм «о конном спорте». И действительно, уже в прологе мы получаем «общекультурную информацию» на эту тему. Празднуется 200-летие Березовского конного завода. Одетая в форму гусар-девицы современная девушка (будущая главная героиня Марина Кошевая) комментирует праздничное представление. Оказывается, замечательные питомцы завода прошли через дымы исторических сражений, верно отслужили нашим соотечественникам на трудовом фронте, а теперь блистают на ниве спорта — «самого прекрасного в жизни людей».

И далее создатели ленты, в первую очередь актриса Марина Дюжева, играющая свою экранную тезку, тратят немало усилий, дабы опровергнуть бытующее среди дилетантов мнение, будто конь в наши дни — «бесполезное животное». Особым сарказмом исполнен эпизод с новым директором завода, в прошлом свиноводом. Неуклюжий и туповатый, он явно чувствует себя не в своей тарелке и брезгливо равнодушен к лошадям. Свиньи — это он понимает, свиньи — это мясо. «Да, — возражает ему героиня, — свиньи — это, конечно, мясо. Но кони... кони — это для души».

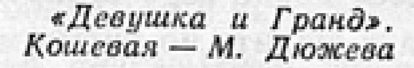
Впрочем, не думайте, будто Марина витает в эмпиреях, что она родилась гордой амазонкой и принадлежит к элитарному клану спортивных звезд. Все это будет, будет, но пока перед нами скромная девушка, по наследству (конюхом работает ее мать) перенявшая трогательную любовь к лошадям. Одну из них, вернее, одного, оставшегося без кормилицы, Марина самоотверженно выхаживает, и на наших глазах из хилого жеребенка вырастает статный вороной красавец с роскошным хвостом и белой отметиной на лбу. Гранд — назовет его начитанная Марина. И не догадывается наивная девушка, как отзовется в ее судьбе и в судьбе ее питомца эта заморская кличка...

История лошади теперь теснейшим образом оказывается переплетена с историей Золушки. Ибо хотя нас всячески убеждают, что трудовое происхождение Марины, небоязнь черной работы — большое преимущество, ощущение такое, что авторы скорее убеждают в этом самих себя. Уж больно хочется им, покончив с «обязательной» частью сюжета, вынестись скорее на просторы шикарных ипподромов и международных скачек. Их неукротимое стремление опережает даже скромную мечту Золушки-конюха. И вот, не успев прийти в спортивную секцию и сесть на коня, она оказывается фавориткой ответственных соревнований. Правда, успех приписывают не столько упорной Марине Кошевой, сколько породистому Гранду...

Здесь сказка обнаруживает конфликтную перипетию: девушку разлучают с любимым животным. Конечно, виной роковое недоразумение: никто не может понять, что Гранд — однолюб и другого наездника не примет. Драматический пик событий — жест отчаяния, когда Марина обрезает вороному красавцу хвост. Девушку увольняют с завода, Гранда забирают в высшую спортивную лигу, но, убедившись в его строптивости, продают на аукционе заграничному богачу. Обманутая в лучших чувствах, Марина покидает большой спорт...

---

«Девушка и Гранд».
Сценарий В. Ежова, В. Садовского. Постановка В. Садовского. Оператор В. Карасев. Художник Б. Бурмистров. Композитор А. Журбин. Текст песен И. Шаферана. Звукооператор Г. Корховой. «Ленфильм», 1981.




*«Девушка и Гранд».*
*Кошевая — М. Дюжева*

Расставшись с героиней на этом (очередном) многоточии, мы встречаемся с ней буквально в следующем кадре. И, конечно же, видим ее совсем иной, волшебно преображенной. Марина Кошевая, на самом деле не бросившая упорных тренировок, стала-таки звездой конного спорта. Мало того, в извилистую судьбу девушки властно вторгся Его Величество Случай. С достойной скромностью отвечая на вопросы репортера, она вспоминает туристскую поездку в Англию и неожиданную встречу с Грандом. Этот полный сюжетной многозначительности эпизод подробно, с каким-то нескрываемым, едва ли не злорадным торжеством развернут на экране.

На невероятно трудной дистанции, преодолевая слякоть, коварные рвы и барьеры, мчится русский Гранд, неся на себе английского седока. Взяв очередное препятствие, конь продолжает бег, а вот спортсмен упал, он выведен из соревнований. Тут как раз среди зрителей оказывается Марина, она смело берет эстафету скачек и — выигрывает! Дрожащими руками тянется к пустой бутылке кока-колы комментатор Николай Озеров. Он не на шутку взволнован: сенсация! Советская наездница принесла престижный (и значительный в денежном выражении) приз англичанину!

Не будем с точки зрения спортивных правил и житейского правдоподобия оспаривать вероятность такой раскладки, хотя неискушенному зрителю она кажется, мягко говоря, малодостоверной. В конце концов, мы свыклись с тем, что вот уже битый час обитаем в запредельном мире, где ничего не стоит проигнорировать закон земного тяготения или даже перенестись на Марс. Единственное, что смущает, почему в моменты наивысшего полета фантазии как-то назойливо выпирает приземленная логика.

Ведь торжество Марины отмечено не только выдающейся спортивной победой: этого авторам явно кажется мало. Благородный англичанин дарит русской амазонке ее любимца, верного Гранда (чтобы мы случаем не переоценили бескорыстие жеста чужестранца, дается намек на то, что он совершен в целях саморекламы). Но и это еще не апофеоз темы девушки и Гранда. Вместе со спортивным триумфом, с обретением питомца к Марине приходит и перспектива женского счастья. Чемпион страны и

Европы Афанасий Гусаров, всегда видевший в героине Золушку и не замечавший ее влюбленных взглядов, после британской эпопеи (свидетелем коей он по странной случайности оказался) осенил своим вниманием Марину и посмотрел на нее обещающими глазами Принца. Словом, если сказка, так сказка! С тремя замечательными концами, с перебором счастливых совпадений, которые уж и никакому волшебству не припишешь, разве что щедрой руке драматурга.

О «железном» характере сценария свидетельствует и то, что в фильме отсутствует «воздух» — любой заплутавший сюда мотивчик начинает обыгрываться и работать на общий замысел. Вот Марина демонстрирует томно-загадочному Гусарову свою поэтическую эрудицию — из Блока, конечно же, выбирается: «Летит, летит степная кобылица и мнет ковыль». Вот прозвучала в песне «экологическая» тревога за то, что «планета дышит газом выхлопным» — и здесь нас, оказывается, спасут «каурые, саврасые, гнедые». А разве не актуально замечание по поводу того, что нынче, когда раньше срока списали лошадок, «мешок картошки на полевой стан трактор прет — триста лошадиных сил вместо одной»? Но чем чаще звучат такого рода сентенции, тем более замкнуто в себе пространство фильма, тем сильнее человеческие проблемы подчинены «лошадиным».

Между тем как раз в плане психологической детализации и драматургу и режиссеру наверняка хватило бы работы. Внутренний мир персонажей до крайности обеднен, охарактеризован «условными знаками». Гусаров воплощает некую тайну в прошлом и ледяное бесстрастие в настоящем. Его соперник Дима, безответно влюбленный в Марину, олицетворяет немое страдание. Старый конюх Петрович — профессиональную традицию и мужицкую справедливость (для этой роли пришлось привлечь беспроигрышно достоверного О. Жакова).

А сама Марина? Не кажется ли несколько убогим ее воображение, рисующее картины давних кутежей, когда коней запускали в ресторан и поили шампанским?

Все переливы и оттенки человеческих отношений оказываются в прямой зависимости от настроений, даже капризов Гранда. Мотивируя свой отказ Диме, Марина ссылается на то, что Гранд его не любит. «Ты можешь помереть, Дима, но пара наших лошадок должна участвовать в международных скачках», — так формулируется «лошадиное» кредо героев картины. А когда Гранд начинает шалить во время международного авиарейса, Марина, чтобы спасти своего любимца, готова устроить чуть ли не маленькую воздушную катастрофу.

Список нелепостей, проистекающих из авторской установки на специфику избранного сюжета, можно продолжать. Но и так ясно, что «история лошади» на сей раз не стала волнующим документом души, подобной человечьей. Не стала и тем, к чему авторы, по всей видимости, стремились, — веселой и трогательной современной сказкой. Ведь и в этом жанре необходима вера в подлинность побуждений героев, как бы условны ни казались обстоятельства и поступки. Не было этой веры у авторов фильма — неоткуда ей взяться и у зрителя.

Как видим, и на этот раз авторов подвела ложная установка на жанровую условность, на необязательность житейской логики и вера в то, что «метафорически» фильм воспримется правильно — как призыв к настойчивости в достижении своей цели. Но ни сказка, ни притча не ставили перед собой столь прагматической задачи и в конечном счете давали объемную, неоднозначную картину жизни. В данном же случае мы изначально приговорены к прописной истине, которая доказывается на сомнительном в своей достоверности примере. В результате блекнет и сама истина.

## ПАРАДОКСЫ, ПАРАДОКСЫ...

Итак, три фильма, на первый взгляд, произвольно выделенные из «потока». Подводя черту разговору, можно было бы ограничиться общими словами о художественной несостоятельности и творческой нетребовательности, все еще свойственных существенной части нашей кинопродукции. Если бы не одно обстоятельство, которое выше уже частично отмечалось и которое побуждает взглянуть на проблему с несколько иной стороны.

Стремление нащупать пути более тесных контактов со зрителем привело к тому, что кинематограф в последнее время ищет «эффектов» — безотказно и безошибочно действующих. Эти эффекты могут быть чисто зрелищными, но могут опираться и на интуитивное доверие зрителя к так называемым «низким» жанрам — мелодраме, комедии, эксцентриаде. Редко наблюдая каждый из них в чистом виде, мы обычно встречаемся с той или иной их комбинацией. И с этим, кажется, уже все смирились: даже самые рьяные поборники «чистого» кино как высокого и, по преимуществу, интеллектуального искусства теперь признают права «зрелищного» или «жанрового» кинематографа.

Странное, однако, дело — все чаще и чаще сам этот кинематограф завоеванными правами не пользуется и от своей самоценности отказывается. Он претендует — на что бы вы думали? — на глубокомыслие. Сказка во что бы то ни стало желает прослыть притчей. Фильм «Детский мир» — тому примером. Да разве только он?

Вспомним, как развивается комедия последнего времени. «Мимино» Г. Данелия — комедийно окрашенная притча; его же «Слезы капали» вбирают в себя андерсеновский сюжет, но лишены его сказочного простодушия. Если проследить движение поэтики Э. Брагинского и Э. Рязанова от «Иронии судьбы» и «Служебного романа» до «Вокзала для двоих», если присовокупить к этому новую ленту «Нежданно-негаданно», снятую по сценарию того же Брагинского дебютантом Г. Мелконяном — мы ощутим сходное тяготение. Увидим тяготение к драматургической структуре, склонной, с одной стороны, к парадоксу, с другой — к притче, параболе.

Не случайно, кстати сказать, лингвистическое родство этих понятий. Парадокс — логическое несообразие — любимый ход юмористов и сатириков. Но парадоксальна по своей природе и парабола-притча: уводя от конкретного сюжета в пространство абсолютных моральных категорий, она как бы замыкает элементарную фабулу на бесконечность. Человек, по всем признакам благополучный, был несчастлив и зависим от обстоятельств; потеряв все, он обрел свободу в самом себе и познал истинную любовь, близость, взаимовыручку. Вот тема, которая сегодня варьируется на все лады — начиная с «серьезной» комедии С. Микаэляна «Влюблен по собственному желанию» и «музыкальной» комедии Л. Квинихидзе «Шляпа» и кончая целой серией очень разных картин, поставленных по лукавым, приправленным пряным юмором сценариям В. Мережко.

Какое, однако, отношение имеют фильмы, многие из которых числятся в авангарде отечественного кино, к тому, что делается из «вторичного сырья» и что составляет главный предмет нашего беспокойства? Но, как утверждают экологи, «все связано со всем». В данном случае беспомощность иных лент связана с бездумным, механическим подражанием тем принципам, которые и у мастеров не всегда приводят к желаемым результатам.

В театре со времен Станиславского бытует понятие сверхзадачи — сквозной художественной цели спектакля, сводящей воедино все его разноликие компоненты. Режиссер кино, берущий комедийный прицел, но жаждущий во что бы то ни стало сделать притчу, тоже должен объединить эти два устремления четкой идеей. Ибо они в известной мере разнонаправлены. Юмор да и сатира чаще всего конкретны, вырастают из наблюдения над живыми человеческими реакциями. Притча же имеет дело с абстрактными тезисами, с универсальной моралью. И если в ряде случаев происходило гармоничное наложение того и другого, значит, существовало нечто третье, стоявшее «над» жанровыми границами и вдыхавшее жизнь и смысл в целое.

Вспомним незабвенного «певчего дрозда» из давнего уже фильма О. Иоселиани. Одни видели здесь притчу, даже басню о потерянном времени, другие восхищались непосредственностью и жизнелюбием героя, бескорыстно открытого всему, что его окружает. Но в этом, если вдуматься, не было противоречия, вернее, само это противоречие составляло внутреннюю тему фильма. Притча переставала быть однозначно-назидательной, она открывала трагикомичность характера и ситуации, соединяла милые нелепости частного случая, «комедии положений» с

закономерной трагичностью существования такого героя.

В последние годы философские интонации окрашивают большинство бытующих в кинематографе комедийных сюжетов, но, к сожалению, их роль часто совсем иная. Не «возвысить» комедию над уровнем тривиального жизнеподобия, а напрочь оторвать ее от действительности, вывести в некое условное пространство гипербол, нравоучительных сентенций и претенциозных многоточий.

Эта странная «экранная» реальность, где каждый персонаж неисповедимый «чудик», куда без разбору вторгаются символика и эксцентрика, но где «на поверку все всерьез», стала уже привычной для глаза и заставила позабыть о том, что кино, как никакое другое искусство, способно эмпирически открывать, «нащупывать» реальность, а не навязывать ей свои схемы.

Возможно, в театре более важна трактовка, вариация темы (чеховской или, скажем, вампиловской темы). Для кинематографа все же более органично ставить сверхзадачу, исходя из ритмов и образов самой реальности. (Исключение составляют случаи, когда художник сознательно конструирует условное пространство и время, выведенные из-под контроля исторической достоверности. Мы таких случаев не касаемся.)

Корень зла фильмов, о которых подробно говорилось в этой статье, в том, что их авторы рабски копируют отработанные другими приемы, даже не осмысливая их в рамках собственной, пусть весьма скромной, сверхзадачи. Художественные критерии размыты в них изначально, нет даже попытки хоть в чем-то превзойти аналогичные образцы экранной продукции. «Среднеарифметическая» драматургия и режиссура, посредственный уровень актерского исполнения, монотонное изобразительное решение не создают хотя бы маленького прецедента в стремлении породить что-то свое, индивидуальное. А кино без попытки взлета мгновенно оборачивается падением. Сказочное на экране выглядит удручающе тяжеловесным, а жизненное, казалось бы, узнаваемое, выглядит искусственным и эстетически не осмысленным.

И еще одна общая черта есть во всех трех рассмотренных здесь фильмах. Это стремление украсить нашу повседневность блестками новогодних украшений, глянцем модных журналов, зрелищными эффектами спортивных состязаний. И на этом фоне особенно удручающе блекнет внутренний мир героев — наших современников, и жизнь и мечты которых почему-то представлены монотонно и плоско. Где же знакомое нам по жизни духовное богатство самых разных людей, где же их неповторимая личность?

*Интервью между съемками*

*Иван Рыжов*

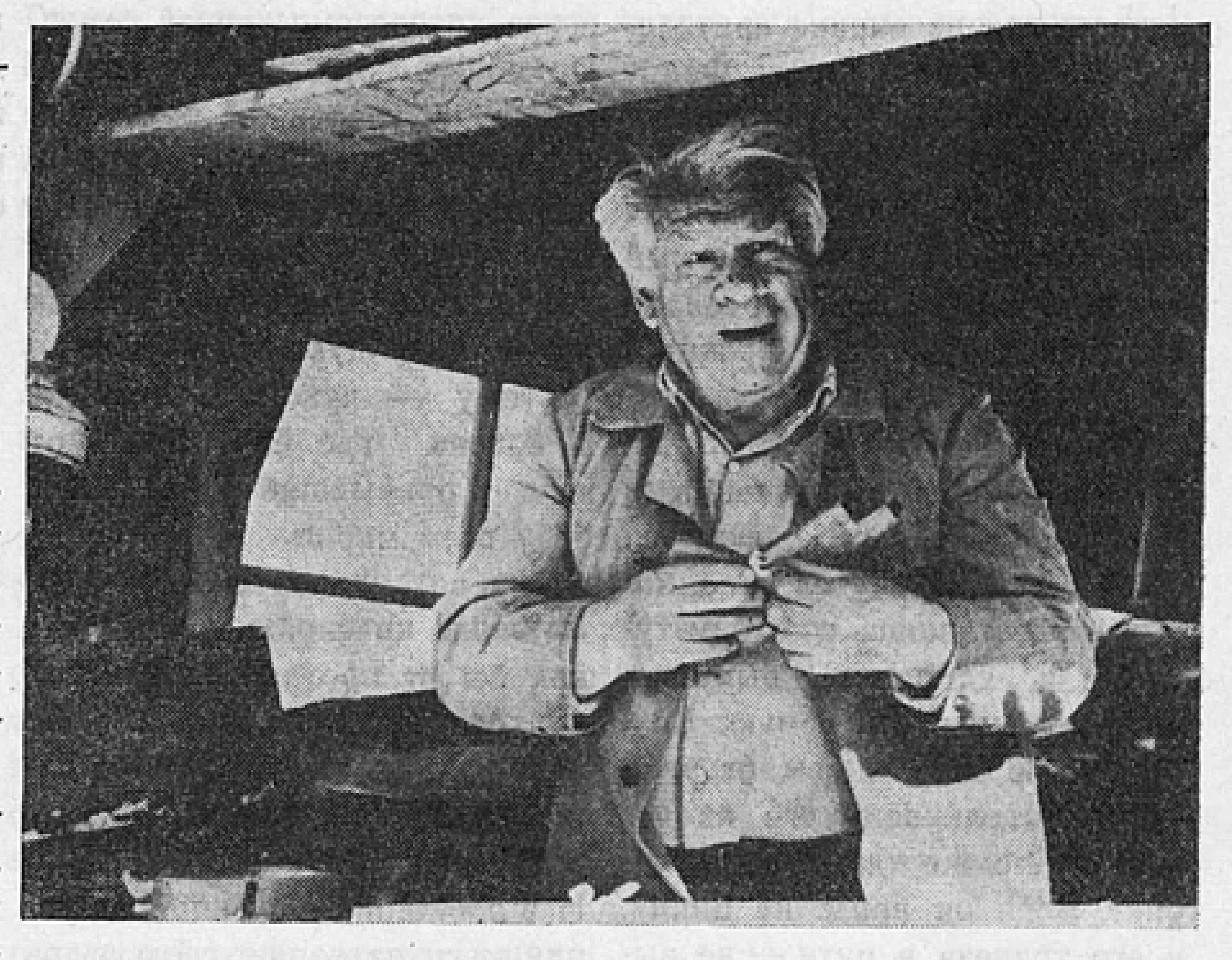
# Простор души

*— Нередко в наших фильмах, рассказывающих о современной деревне, появляются герои, в которых едва ли можно узнать подлинных сельских жителей. Вроде бы и грим у исполнителей хорош, и костюмы — не придерешься, наконец, актеры сами по себе неплохие, но чего-то важного не хватает для того, чтобы зрители поверили в экранных героев, в правду их существования.*

*Как вы думаете, чего же недостает таким исполнителям для создания полнокровного характера русского крестьянина? Вопрос этот я обращаю именно к вам, Иавн Петрович, ибо ваши актерские создания в фильмах о деревне всегда прежде всего правдивы, органичны. Порой кажется, что вам известен какой-то секрет, другим неведомый. Есть ли такой секрет на самом деле? И если есть, то в чем он?*

— Секрет прост. В искусстве надо работать только над тем материалом, который сердцем чувствуешь. Для меня таким материалом стала жизнь русской деревни, с которой я связан от рождения. Я родился в небольшой рязанской деревеньке, провел там детство и до сих пор не порвал связь с этими местами, часто езжу к родным. Наверное, поэтому мне так близко, дорого и очень хорошо знакомо все, что связано с деревенской жизнью. Знание это всегда было и остается для меня основой в работе. Оно помогло раз и навсегда понять, что главная моя задача — во всей полноте раскрывать многообразные человеческие характеры, которыми столь богата деревня.

Но одного этого знания, которое дает актеру возможность быть органичным на экране, все-таки недостаточно. Крестьянский характер не «раскусить», если остановиться на каких-то чисто внешних, пусть и ярких приметах предложенного драматургией образа. Русского мужика потому, наверное, и сложно играть, что, кажется, вот он весь — на поверхности. А на самом-то деле за этим верхним слоем таится многое. За внешней простотой — умение тонко чувствовать, мечтать, любить, за чудачеством — творческая одаренность, за лихой бесшабашностью — наследственная, идущая от дедов и отцов, неутомимость в работе...



*«Однолюбы». Лавр — И. Рыжов*

Неоднозначно понимал деревенскую жизнь, самобытность характера русского мужика В. М. Шукшин, с которым мне посчастливилось работать. Я снимался во всех его картинах. Но особенно запомнились мне съемки в фильме «Калина красная».

В «Калине красной» я играл отца Любы — Федора Байкалова. Перед началом съемок мы долго говорили с Василием Макаровичем о герое, о том, какой он есть, каким должны

увидеть его на экране зрители. А глубже, точнее понять Федора помогла, как ни странно, моя давняя роль, почти за десять лет до «Калины красной» сыгранная в фильме «Самый длинный поезд»,— персонаж, по характеру прямо противоположный Байкалову.

Старик, которого я играл, ехал в вагоне с обездоленными войной, голодными людьми. Ехал и потихоньку ел сало, которое, расставшись со своим тулупом и сапогами, выменял, чтобы прокормить семью. Возмущенные поведением старика люди выталкивали его из вагона. Кто же такой этот старик? Ведь он вовсе не циник, и его трапеза в пути — не вызов окружающим. Напротив, старик даже несколько стесняется того, что вынужден обнаруживать свое богатство при посторонних, и, стараясь как-то снять остроту ситуации, даже пытается поделиться едой с приглянувшейся ему соседкой и мальчиком, которому втихую сует кусочек. Но все же, несмотря на неудобство, он ест свое сало. Почему? Потому что считает: не он виноват в том, что идет война, заставившая его покинуть дом и с большим трудом доставать для голодных домочадцев продукты. Он лишь пытается выжить в этих условиях, недосуг ему задумываться об окружающих — самому бы выбраться. Такой видел я позицию, вселяющую в моего героя чувство внутренней уверенности, правоты. Драматическая жизненная ситуация — война — заставила его замкнуться, ограничить круг своих забот и интересов интересами своей семьи. Подобные люди живут рядом с нами. Но, уверен, не они определяют лицо русского народа, всегда, во все времена отличавшегося добротой, широтой души, хлебосольством. Старик же — индивидуалист и именно поэтому — чужак в вагоне. В вагоне, где едут люди, от века привыкшие одолевать беду всем миром.

Так вот, Федор Байкалов из «Калины красной», к которому как бы от противного я искал подходы через старика из «Самого длинного поезда», принадлежит как раз к людям, которые идут на беду миром. И в сложной жизненной ситуации он не затворяет свою дверь крепко-накрепко, а по русскому обычаю широко распахивает ее. Федор принимает в дом вора Егора Прокудина. Принимает потому, что хочет помочь Егору, спасти в нем доброе сердце. Он даже с какой-то нежностью относится к Егору, оправдывает, защищает его. И в этом глубочайшая мудрость Федора — жизненная, не из учебника мудрость.

Внутренний мир Байкалова словно открыт людям. В нем чувствуется душевный простор. Именно благодаря тому, что он не отгораживается от окружающих, всегда готов проявить искреннее участие в судьбе ближнего. И — что самое существенное — тут нет ничего «головного». Мне и было особенно дорого в Федоре, что именно он и ему подобные определяют то, что составляет существо русского характера. Он и не думает об этом, но ощущает ответственность за каждого и даже чувство некой «виноватости» в том, что не перевелись еще горести и беды людские, органично самой его природе.

Он чист в своих помыслах, и дети его, Люба и Петр, вырастают чистыми людьми, с душою, открытой людям.

Он мужественно преодолевал все испытания и выстоял, как выстоял и народ, вечно живущий с надеждой на лучшее будущее и, несмотря ни на что, сохраняющий непоколебимую веру в добро.

Оптимизм Федора Байкалова плоть от плоти народного оптимизма. И в этом смысле яснее понимаешь то, что составляет суть характера дочери Федора, Любы, которая, один раз уже обжегшись, все же поверила Егору, и этой верой в конечном счете спасла его от окончательной нравственной гибели. Так, укоренившаяся в сознании народа безграничная вера в силу доброты, передающаяся из поколения в поколение, и тут оправдала себя.

Среди героев, которых мне довелось играть, больше таких, как Байкалов. Но над какой бы ролью я ни работал, мне всегда хотелось заглянуть в душу героев поглубже и не ограничиваться тем общим, что есть в характере каждого из них.

Роль не получится, если тема актерская, твоя тема, выражена прямолинейно и не находит опоры в конкретном человеческом характере, рассмотренном во всем его индивидуальном своеобразии.

Дед Наум, к примеру, из картины «Позови меня в даль светлую», поставленной Г. Лавровым и С. Любшиным по сценарию В. Шукшина, дорог мне своей неукротимой и в то же время обнаруживающей себя с какой-то природной деликатностью жаждой жизни. Внешне он довольно комичный старик, который кряхтя встает с лавки, топчется по избе, но в то же время не утрачивает исконного любопытства к жизни. Он не прочь взбодрить себя рюмочкой-другой. Однако понять жизненную «философию» деда Наума не так-то просто. Оказывается, мучают его не одни только «сивушные масла», как считает его постоялец Юрка, которого, кстати, старик бессребреник пустил на постой всего за пять рублей (это на полное-то обеспечение!).

С вниманием слушает дед Наум рассказ Юрки о том, как умирал ученый Павлов, вслух фиксировавший симптомы надвигающегося конца, чтобы ученики записывали важные для науки сведения. Внимание это — от желания старика понять: что заставляет человека до самой последней своей минуты активно поддерживать связь с жизнью, служить этой жизни, которая продолжится уже без него. Конечно же, здесь и дума о детях, которые выучились и разбрелись по белу свету. Наум тоскует по родной душе. И мне хотелось, чтобы зритель за эксцентрической внешностью эдакого себе на уме старика разглядел мужицкую мудрость Наума (помните, как он деликатно говорит Груше, матери дорогого ему Витьки, о корнях, что держат на родном месте, если здесь впервые полюбил), его по-своему глубокое понимание жизни. Чтобы за неким чудачеством (сам ладит себе гроб, чтоб лежать в нем, «как жених») виделось его жизнелюбие: с «отношением» оттачивая каждую тесинку, он тем самым словно утверждает свою прочную связь с жизнью.

Кстати, ошибаются те, кто считает, что в пожилом возрасте все переживания как бы приглушены. Наоборот, зачастую старики чувствуют острее, глубже.

Так близок Науму и недавно сыгранный мной в картине «Однолюбы» М. Осепьяна по сценарию Н. Лырчикова старик Лавр. Он тоже поверяет для себя смысл жизни нужностью людям, возможностью приносить пользу, трудиться.

Не все, мне кажется, в фильме получилось. Может быть, не хватает остроты в разговоре о проблемах сегодняшней деревни, и в этом смысле он выглядит чересчур благостно. Но главное сказать, пожалуй, удалось. Именно труд делает жизнь содержательной, интересной, и работать надо весело, хорошо, честно. Это принцип старика Лавра. Когда Лавр, вынужденный вместе с женой переселиться в городской дом, оказывается вырванным из привычной деревенской среды — в незнакомой ему обстановке, да еще и отстраненным детьми от дела, ему остается лишь одно — постепенно угасать. В этом-то и драма: только мысль о том, что он может приносить пользу, заставляет старика Лавра жить. Если же нет ему больше дела, то зачем и жить?!

Вопрос этот выражает наиболее существенную для понимания образа проблематику, которая сегодня, когда мы все настойчивее говорим об умении трудиться, о любви к труду, вызывает особый интерес. Наверное, еще один, если хотите, профессиональный секрет состоит в том, что нельзя играть героев без учета потребностей времени. И русский крестьянин — не исключение. Всякая роль — это в какой-то степени непременно ответ на вопросы, временем поставленные.

*Интервью вела Л. Высоцкая*

*Кинорецензия: проблемы и задачи*

*Е. Левин*

# Завтрашние заботы сегодня

**Обсуждая состояние современной кинорецензии, мы непременно должны включить в поле зрения издания особого рода: республиканские ежемесячные информационные и информационно-рекламные кинобюллетени: рецензия стала в большинстве из них основным жанром.**

**Но сначала две справки о самих этих изданиях.**

**Первая: в нашей стране выходят — на языках союзных республик и на русском — десять рекламно-информационных бюллетеней (некоторые из них называются только информационными, а один — рекламно-информационным журналом), издаваемых Госкино Белоруссии, Молдавии, Латвии, Литвы (орган Госкино и СК республики — единственный случай), Эстонии, Узбекистана, Казахстана, Киргизии, Азербайджана, Грузии.**

**Вторая справка: в Грузии бюллетень выходит с 1956 года, в Белоруссии — с 1957, в Эстонии — с 1959, в Латвии — с 1960, в Киргизии — с 1964, в Узбекистане — с 1965, в Азербайджане — с 1966, в Казахстане — с 1969 (два раза в месяц), в Молдавии — с 1970, в Литве — с 1972. Впрочем, все эти сведения, возможно, и неполны, ведь изучение и систематизация деятельности подобных изданий начаты недавно, после создания Всесоюзного объединения «Союзинформкино».**

**Каждый из журналов (бюллетеней), предназначенных широкой зрительской аудитории, хорошо известен в своей республике. Между тем их кинокритическая деятельность ни разу не была предметом серьезного анализа, который способствовал бы постоянному обмену опытом, помогал преодолевать трудности, — а их у бюллетеней немало (у каждого — свои, но есть и общие, связанные с поисками творческого лица и места в кинопроцессе, с выработкой структуры и типа издания).**

**Нужную инициативу проявил «Журналист», за короткое время напечатав заметки о латвийском бюллетене «Кино» и о «Московской кинонеделе». И хотя журнал располагает солидным опытом освещения и осмысления специфики разного рода ведомственных и профильных журналов и газет, к анализу кинематографических изданий редакция и авторы подошли, на наш взгляд, без должного учета их профессионального своеобразия, определенной направленности. Тут нужен подход, открывающий и чисто журналистские, и, так сказать, кинематографические качества издания, подобно тому как, рассматривая сценарий, мы судим не только о его литературных достоинствах, но и о том, насколько он отвечает требованиям экрана.**

**Ведь бюллетени, подобные «Кино», газеты типа «Московской кинонедели» были созданы и существуют прежде всего для того, чтобы сделать максимально коротким путь фильмов общесоюзного кинорепертуара к зрительской аудитории. Своевременно и объективно информировать о новых фильмах (в том числе, конечно, и о зарубежных), помогать зрителям ориентироваться в их потоке — такова основная задача этих изданий.**

**Поначалу она казалась простой и легко решаемой. Но вскоре обнаружилось, что завоевать внимание читателя-зрителя невозможно, если ограничиться информацией без оценки и безответственной рекламой. Пришлось искать новые формы кинокритической деятельности в рамках и в возможностях специфического издания: оно — не республиканский «Советский экран» и не информационные выпуски конторы кинопроката, а нечто иное, что возникло не случайно и должно было самоопределиться на ходу, сформироваться, развиваясь органически — вместе с кинематографом.**

**Что же представляют собой сегодня республиканские кинобюллетени и как они участвуют в современном кинопроцессе? Попробуем если не ответить на этот вопрос, то хотя бы показать его актуальность и насущность, обратившись к практике некоторых из них.**

Вот алма-атинский «Новый фильм». Насколько могу судить, этот двухнедельник среди киножурналов других республик — явление типичное: в нем довольно полно представлены черты, характерные для большинства информационно-рекламных бюллетеней. Ведется он уверенно. Сразу видно: редакция имеет, что называется, «принципиальную схему» издания, отработанную и оправдавшую себя, однако относится к ней творчески — варьирует ее, заставляет быть гибкой, не позволяет окостенеть. Возьмем 1982 год. Ни одно крупное кинособытие года не оставлено без внимания, а год особый — 60-летие СССР! Журнал посвятил кинематографиям братских союзных республик специальные подборки, стараясь, чтобы они не были однотипными, насыщая юбилейными материалами разных жанров все традиционные рубрики и вводя новые.

Эти подборки, как правило, открываются статьями известных кинокритиков или крупных режиссеров о республиканских кинематографиях; причем редакция стремится к объективности, справедливо полагая, что юбилейным празднествам не противопоказана критика и самокритика. Тем более заметно, сколь неровен литературный, киноведческий уровень публикуемых «Новым фильмом» материалов. Создается впечатление, что ради сохранения найденной схемы журнал нередко вынужден брать статьи, заметки, рецензии, что называется, «попавшие под руку». Не здесь ли объяснение и курьезного случая: в подборке об одной из национальных кинематографий «Новый фильм» рассказывает о режиссере, который уже давно работает на «Мосфильме», и об актрисе, мало снимающейся в фильмах республиканской студии? Причем оба материала выдержаны в тонах панегирика, свойственного дурной рекламе. В качестве объективной информации читатель получил лишь чисто биографические сведения о кинематографистах, все остальное лишь сбивает его с толку и приучает смотреть на мастеров кино в молитвенной позе.

Благостный тон, но гораздо более умеренный, все же портит впечатление от хорошей в целом статьи о С. Чиаурели в подборке «Представляем — «Грузия-фильм». Здесь же — умное, содержательное интервью с актером Т. Чхеидзе, исполнителем центральной роли в фильме «Твой сын, земля», и прекрасное эссе казахского режиссера С. Нарымбетова о грузинских кинематографистах. Значит, и в малых формах подборки можно вести разговор серьезный и профессиональный, без всяких скидок, с уважением к искусству и к читателю!

Можно — а получается не всегда. Дает себя знать двойственное, противоречивое отношение к рекламированию фильмов, к информации о них. В одних случаях для бюллетеня информировать — значит анализировать, в других — рекламировать. Скажу сразу: «Новый фильм» вовсе не хочет афишировать плохие или средние фильмы как высокохудожественные. Он представляет их на уровне темы, жизненного материала, излагает содержание картин, при этом избегая оценок. Однако такие же «объективки» даются и фильмам удачным, интересным. С одной стороны — пусть читатель-зритель сам разбирается и оценивает. С другой — а где же позиция редакции? Ведь ее задача вовсе не состоит в том, чтобы заманивать зрителей на все фильмы подряд; нужно, чтобы читающий журнал-бюллетень почувствовал ответственность коллектива авторов и редакции за кинопродукцию, хотя они в ее производстве прямо и не участвуют. Зато косвенно — участвуют, притом неизбежно, хотят они того или не хотят. Участие это может быть или положительным, если бюллетень оценивает кинопроцесс, республиканский и общесоюзный, строго, нелицеприятно и киноведчески обоснованно, или отрицательным, если объективные критерии отбрасываются, а оценки заменяются рекламой в плохом смысле слова, или противоречивым, если редакция ведет себя непоследовательно, в зависимости от обстоятельств.

А в результате республиканские кинобюллетени сами себя держат за руки тогда, когда трактуют рекламу и информацию упрощенно, избегая, по тем или иным соображениям, оценок.

«Новый фильм» нечасто, но все же печатает рецензии, в которых умелая популяризация не мешает точному анализу, а становится его со-

ставной частью. Как правило, речь в них идет о картинах удачных, значительных или вызывающих повышенный зрительский интерес. И рядом — рецензии комплиментарные или уклоняющиеся от оценок, в сущности, расширенные аннотации, из которых ничего путного не сможет извлечь тот, кто ждет оценки фильма как художественного произведения, как «ячейки» кинопроцесса, — а ведь именно такому читателю-зрителю в первую очередь и нужен бюллетень (тот, кто ходит на все картины подряд или попадает в кинотеатр случайно, вряд ли систематически следит за «Новым фильмом»). Мнимое рецензирование размывает специфику издания и мешает ему решать свои рекламно-информационные задачи. Выход один, он подсказан удачами самого бюллетеня: поставить все жанры на службу действенному приближению кинорепертуара к зрителю, использовать традиционные и искать новые формы для того, чтобы сочетать в них объективный разбор явлений киноискусства с пропагандой его достижений и с воспитанием художественного вкуса киноаудитории, с ее эстетическим просвещением.

И здесь определяющую роль играет нацеленность редакции на возможно более полный охват текущего кинорепертуара. Разумеется, «Новый фильм» не в состоянии рецензировать все новые фильмы. Это и не нужно: есть многие другие жанры и формы, позволяющие высказываться ясно и по существу. Важно только, чтобы бюллетень, если так можно выразиться, постоянно составлял не слишком общую — с птичьего полета — и не приблизительную, на глазок, а точную и подробную карту текущего репертуара, вел его своеобразный и неизменно разножанровый дневник — для ориентации зрителя, для надежной помощи ему, для выработки у него верной установки на восприятие экранных произведений и для его кинематографического просвещения.

К сожалению, многие бюллетени с этой задачей не справляются — прежде всего потому, что, по всей видимости, в таком объеме ее и не ставят. Они выбирают картины из кинопотока и так или иначе освещают их, оставляя все остальные без внимания (разве что упоминая, по разным поводам, о некоторых из них). Взгляд иного бюллетеня скользит по киноафише, словно прерывистый луч, и освещает ее пунктирно, причем принцип отбора не дает о себе знать. Неясно, существует ли он, есть ли у редакции своя точка зрения на репертуар, выработана ли стратегия его рассмотрения. Если нет, то отдельные удачные материалы не спасают положения: бюллетень обречен на роль фиксатора разрозненных явлений кинопроцесса, сам же он остается для читателя-зрителя тайной за семью печатями.

Обдумывая опыт республиканских кинобюллетеней, приходишь к выводу, что их деятельность плодотворна в той мере, в какой они, отказываясь от пассивной, фиксаторской позиции, не вопреки собственной специфике, а благодаря ей стремятся стать трибуной прежде всего республиканской, а значит, и общесоюзной кинокритической мысли, сознавая, что они должны и могут гораздо действеннее участвовать в кинопроцессе, активнее влиять на него: таково требование жизни.

Но легко сказать: должны и могут. На практике переход бюллетеней на новый качественный уровень и закрепление на нем связаны с преодолением многих трудностей и с необходимостью решать все новые и новые проблемы (что является, как известно, одним из признаков поступательного движения, живого развития). Об этих трудностях и проблемах, особенно остро ощущаемых — что, конечно, не случайно — в практике рецензирования, дает достаточно полное представление деятельность литовского и латвийского бюллетеней «Кино».

Вильнюсский бюллетень — орган Госкино и Союза кинематографистов республики — начал выходить в июле 1972 года и за несколько лет завоевал широкую известность. Его с интересом и пользой читают и зрители всех возрастов, и кинематографисты. «Кино» свело до минимума «объективки», сознавая, что лукавить ни к чему: все равно ведь многие из рекламируемых фильмов (а литовские — так все без исключения, их немного) нужно будет рецензировать, и здесь левая рука не может не знать, что делает правая. Авторский актив журнала сложился из киноведов, критиков, журналистов,

филологов, кинематографистов-практиков, живущих в Литве; на страницах этого издания охотно выступают и опытные, и молодые критики Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Риги, Таллина — короче, представители всех наших республиканских экранов. Журнал часто дает слово своим читателям (так в 1982 году они приняли живейшее участие в обсуждении проблем литовской кинодокументалистики; постоянно активна и насыщенна рубрика «Из редакционной почты»). Рубрики «В братских республиках», «Календарь», «Крупным планом», «Панорама», «Хроника», «О своей профессии», «Сеанс зарубежного кино», «В творческой лаборатории», «Мастера зарубежного кино» по мере надобности дополняются новыми, что в принципе позволяет охватить все существенные явления современного республиканского и общесоюзного кинорепертуара и наиболее значительные события зарубежного экрана.

Притом что по уровню номер на номер не приходится, ни типовая конструкция бюллетеня, ни композиция материалов в нем не вызывают возражений. Но вот о самом их подборе и качестве, а также о проблеме авторов необходимо, мне кажется, поговорить.

Как и другие бюллетени, «Кино» стремится не пропустить ни один фильм, заслуживающий внимания, а на самые интересные опубликовать рецензии. Среди них есть несомненные удачи. К ним, по-моему, относятся рецензии С. Мацайтиса на «Звездопад», И. Гиренаса — на «Частную жизнь», С. Валюлиса — на «Родник» (если брать последние годы). Удачны они не потому, что бесспорны, а потому, что отмечены четкостью позиции, ясностью критериев, доказательностью оценок и, что очень важно, личными интонациями авторов. Каждый из них пишет по-своему, но все — взволнованно, не скрывая своих симпатий и антипатий, не опасаясь вызвать читателей на спор. Критики, рассматривая конкретные фильмы, дают почувствовать контекст, в котором эти произведения появились и существуют — не изолированно, а в общем движении киноискусства, в связи с центральными проблемами, которые оно решает. Пусть методика такого анализа заявлена еще не вполне уверенно и как бы в подтексте — именно она обусловливает удачу названных выше рецензий. Этот критический принцип, не ставший в «Кино» преобладающим, но представленный в его лучших материалах разных жанров, должен быть назван в числе творческих достижений бюллетеня.

А его недостатки порождены, мне кажется, двумя взаимосвязанными обстоятельствами. Первое уже знакомо: бюллетень, уделяя должное внимание наиболее заметным картинам года, остальные выбирает произвольно, во многом, видимо, завися от авторов. Второе: «Кино» рецензирует и представляет во всех других своих жанрах фильмы, за редкими исключениями, вне контекста, изолированно, и они поэтому плохо поддаются анализу, недостаточно освещаются, зачастую только пересказываются, ибо их достоинства и просчеты не могут быть вполне поняты и объяснены вне нашего кинематографического движения.

Общая же причина такого положения, видимо, в том, что редакция литовского «Кино» слишком сузила свою первейшую задачу — быть оперативным и квалифицированным посредником между всесоюзным кинопроцессом и республиканской киноаудиторией, и в заботах о том, чтобы бюллетень был нужен всем зрителям, остановилась на середине дороги. Пока что ясно одно: бюллетеню предстоит продолжить поиски, чтобы и в устоявшихся жанрах и формах, и в еще не опробованных идти к воссозданию и к осмыслению — в рамках своих возможностей — текущего кинорепертуара.

А возможности эти отнюдь не малы. И есть еще, как принято говорить, резервы. Вот красноречивый пример.

«Кино» печатает и проблемные, и теоретические статьи, написанные живо и доступно. В последние годы самыми интересными, на мой взгляд, были три: «Портрет: фотография, кино, телевидение» С. Валюлиса, «Изобразительная культура литовских фильмов» Ю. Гантмана и «Обновление связей» И. Вайсфельда. Первая и вторая рассматривают проблемы, с которыми литовские критики имеют дело постоянно. Третья ставит актуальные вопросы взаимодействия драматургии и режиссуры в современном кинопроцессе, эти вопросы тоже каждодневный

хлеб кинокритики. Читаешь журналы и ждешь, что размышления теоретиков отразятся в его публикациях, найдут и отклик, и продолжение, войдут в обращение. Однако этого не происходит. Статей вроде и не было. Допустим, названными выше работами журнал обязан лишь инициативе авторов, а себе отводит роль публикатора. Но тогда зачем они, если иметь в виду массового читателя, на которого они не рассчитаны? Речь не о формальных ссылках на эти теоретические статьи в последующих публикациях, а о том, входят ли поднятые в статьях проблемы в круг повседневных забот и размышлений редакции и авторского актива.

Вот еще один резерв — перепечатка различных материалов из газет, журналов и книг. «Кино», как и другие бюллетени, охотно к ней прибегает, и в ряде случаев это оправдано. Так, из «Студенческого меридиана» взята содержательная беседа студентов МВТУ имени Баумана с А. Тарковским о «Сталкере», из брошюры И. Шиловой «Превращения музыкального фильма» — фрагмент о «Чертовой невесте» А. Жебрюнаса. Оба фильма вызвали повышенный интерес и долгие споры, обоим выпала непростая прокатная судьба, и, включившись в их обсуждение материалами такого рода, редакция безусловно способствовала расширению кругозора читателей. Но вот публикация из «Искусства кино» рецензии А. Ваксберга на французский фильм «Кто есть кто». Почему именно на этот фильм нужна рецензия и почему «чужая»? Такие вопросы возникают нередко.

Всякий, кто непредвзято и внимательно познакомится с подшивками литовского «Кино» хотя бы за три последних года, уверенно скажет: да, журнал интересен, он, несомненно, делает полезное дело. Но вот странным образом внутри этой уверенности возникает и крепнет ощущение, что «Кино» вроде и не знает, в каком направлении ему расти, улучшаться, содержательно укрупняться — одним словом, двигаться дальше. Побольше хороших материалов — это ясно. Но что такое сегодня хороший материал? И вот здесь мы подошли к очень важному вопросу.

Его можно сформулировать иначе: решают ли сегодня успех журнала сами по себе удачные публикации? Видимо, нет, если под успехом понимать не только популярность издания, не только уровень его «читабельности», а реальное влияние журнала на кинозрителей и на кинопроцесс, влияние разностороннее и своевременное, то есть в чем-то и опережающее.

Конечно, у каждого киноиздания — свои возможности, и нелепо было бы для всех поднимать планку на одинаковую высоту. Речь идет не об унификации бюллетеней, не об искусственном «вытягивании» одних и «укорачивании» других, а о постоянном учёте многосторонних запросов зрительской аудитории — с одной стороны, и реальной и объективной перспективы развития нашей кинокритической мысли и тех импульсов роста, которые эта перспектива дает всей общесоюзной и республиканской кинопрессе, — с другой.

На такие же размышления наводит и латышский бюллетень «Кино». Он выходит двадцать третий год и пользуется заслуженной известностью. Рижское «Кино» — наиболее четко выявленный тип рекламно-информационного бюллетеня, который одни зрители предпочтут читать до просмотра интересующих их фильмов, другие — после знакомства с картинами, а третьи — и до него, и после, потому что бюллетень стремится всеми своими материалами увлечь читателей киноискусством. Тем он интересен в первую очередь, тем и объясняется высокодоброжелательный тон заметок Е. Стишовой, опубликованных в «Журналисте».

Когда читаешь или даже просматриваешь «Кино», видишь несомненное: во всем, в том числе и в верстке, и в оформлении, и в иллюстрировании, заложена высокая журналистская культура. У наших рижских коллег есть чему поучиться, ведь все мы служим одному делу и просто обязаны обмениваться опытом.

Отмеченная выше сверхзадача издания обусловливает, как это ни парадоксально, и достоинства его, и недостатки. Первые связаны с тем, что журнал прививает читателям серьезное, творческое отношение к экрану. Вторые суть издержки этого процесса: снижение в ряде случаев — ради «завлекательности» — уровня разговора с читателями, нередко недостаточная требовательность к рецензиям и к популяриза-

торским материалам, подмена непринужденности стиля некоторой даже развязностью, легкости пера — легковесностью, подмена индивидуального взгляда на фильм — вкусовыми пристрастиями.

Поэтому мне кажется преждевременным утверждение Елены Стишовой, что «рижане создали новый тип популярного искусствоведческого журнала» [1].

Между тем лучшие публикации журнала вплотную подвели его в последние годы к той черте, которую он уже смело может переступить, если не хочет повторяться и почивать на лаврах, если стремится полнее, серьезнее отвечать на запросы читателей-зрителей, которым нужен не только знающий, но и самостоятельно мыслящий собеседник-проводник по кинорепертуару.

Перечитываю некоторые из самых удачных, на мой взгляд, рецензий на латвийские игровые фильмы последних лет. А. Буртниеце интересно, тонко анализирует «За стеклянной дверью» (1980, № 5) и «Следствием установлено...» (1982, № 6), М. Аугсткална — «Пожелай мне нелетной погоды» (1981, № 4) и «Долгая дорога в дюнах» (1982, № 7), М. Варпиня — «Лимузин цвета белой ночи» (1982, № 2).

Рассматривая эти картины, критики иногда как бы отступают от них, чтобы увидеть ленты на общем фоне и связать их проблематику, конфликты, характеры, поиски в области содержания и художественной формы с тем, что происходит в латвийском кино, а иногда и за его пределами. И тогда взгляд авторов становится глубже и стереоскопичней, анализ доказательнее.

То же самое относится и к лучшим рецензиям латышских критиков на фильмы других студий. Как интересно написала Н. Колбаева об «Отце Сергии» (1978, № 11), Г. Фролова о «Допросе» (1980, № 5), о «Факте» (1982, № 2)! Так и хочется, честное слово, воскликнуть: ведь вы же можете, умеете, почему же так редко, непоследовательно это происходит? Обидно, когда не используются в полной мере явные способности талантливых, образованных критиков, наделенных завидным художественным чутьем и отменным вкусом, — профессиональные способности рецензировать фильмы, увиденные и понятые не изолированно, не как отдельные, ничем не связанные явления, а в репертуарном потоке, более того — в контексте республиканского и общесоюзного кинопроцесса!

Не требую ли я невозможного? Отнюдь! Повторю: современная методология критического анализа явно пробивает себе дорогу во многих публикациях журнала (в том числе и о зарубежном кино). К уже приведенным примерам добавлю рецензии М. Туровской на фильм «Сталкер» (1980, № 6), А. Липкова — на «Валентину» (1981, № 12), Е. Аба — на «Две строчки мелким шрифтом» (1981, № 12), Т. Хлоплянкиной — на «Из жизни отдыхающих» (1981, № 5), Э. Яснеца — на «Впервые замужем» (1980, № 9), статьи И. Добровольской «Поиск героя или формирование личности» (1982, № 5), В. Михалковича «Ретроспективный взгляд на «ретро» (1981, № 11), Е. Стишовой «Несколько слов в защиту женской добродетели» (1981, № 10), В. Кичина об Александре Володине (1982, № 1). Редакция, конечно, видит эту тенденцию. Сам факт постоянного и охотного обращения «Кино» к помощи иногородних авторов оправдан более всего его стремлением к оперативности, желанием получить информацию из первых рук.

Но всегда ли редакция достаточно требовательна и в профессионально-журналистском, и в киноведческом отношениях? Далеко не всегда. Многие материалы просто вопиют об этом! Вот в целом удачный творческий портрет Ф. Мкртчяна (1981, № 11), принадлежащий перу Э. Вирапяна. Читаю с интересом — и вдруг такой пассаж: «Давно уже трагикомедия стала сутью творчества Мкртчяна, его смыслом. Гоголь, которого в школьных учебниках преподносят как сатирика, на мой взгляд, ни в душе, ни в творчестве никогда им не был. Он гораздо глубже, даже в тех же, казалось, совершенно сатирических «Мертвых душах» или «Ревизоре». Так (!) и Фрунзе Мкртчян. Ведь если посмотреть на все роли актера, то окажется, что они интересны не столько комедий-

[1] «Журналист», 1983, № 2, с. 28.

ностью, сколько печальной серьезностью». Ну хорошо, автор, как это у нас принято, считает трагикомедией всякую вещь, в которой есть комические и драматические эпизоды, смешные и грустные события (хотя трагикомедия — редчайший жанр: в ней безраздельно царит ее подлинный герой — всепроникающая и абсолютная авторская ирония, как в «Мсье Верду» Чаплина, в «Городе женщин» Феллини и в «Физиках» Дюрренматта, других примеров не знаю). Пусть трагикомедия, но зачем же так наивно и — да простит меня Э. Вирапян — дилетантски судить о Гоголе? Тут бы редакции и поработать с автором! Как и с Н. Лагиной, которая часто пишет для «Кино» и нет-нет да и позволяет себе быть небрежно комплиментарной, поверхностной и без нужды «светской» — как, например, в репортаже о съемках фильма «Полеты во сне и наяву» (1982, № 6). «Балоян снимает трагикомическую философскую притчу, — пишет Н. Лагина (снова трагикомедия!). — Он не оправдывает героя. Но нет и подчеркнутого желания его осудить» — и далее в таком же духе, и ранее точно так же, поэтому складывается впечатление, что снимается обычная бытовая полукомедия, а не фильм диковинного — во всяком случае, уникального — жанра, анонсированного критиком: шутка сказать, философская притча, да еще трагикомическая! А ведь Н. Лагина, зная сценарий и посмотрев вчерне смонтированный фильм, могла бы поговорить с режиссером по существу, а не только «о стремлении человека к полетам, о неистребимости этой мечты, о том, что полеты во сне иногда оборачиваются метафорическими полетами наяву», — изысканно-туманно и слишком общо для того, чтобы пролить дополнительный свет на сложную, не во всем получившуюся картину.

Двойственное впечатление производят многие материалы и других основных рубрик. Так, портреты актеров, беседы и интервью с ними, как правило, хорошо удаются авторам журнала. Примеров много. Приведу несколько: «Астрида Кайриша. Судьбы и варианты» В. Камкиной (1980, № 9), «Упрямые оптимистки Аквелины Ливмане» М. Варпини (1981, № 3), «Социальный спрос» на Ромуальда Анцана» (1981, № 9) и «Новая роль — новая жизнь» В. Авота (1982, № 2), «Свой круг независимости» Л. Закржевской (1982, № 6). В них достаточно полно представлены творческие пути мастеров экрана. Однако эти пути выглядят одиночными линиями, пронизывающими неопределенную киновселенную. Она есть, она существует, но как с ней внутренне взаимодействует судьба актера? Его приглашают на роль, он говорит «да» или «нет», играет удачно или не очень... а его личная тема, его художественный мир, его возможные, но несыгранные роли, — словом, все то, чем он мог бы еще обогатить кинематограф? Этих проблем критики — и рижские, и московские, и ленинградские — если и касаются, то мельком, мимоходом. Творческая биография берется в качестве замкнутого явления, она не осмыслена шире — не только как сумма сыгранных ролей, но и как проблема реализации потенциальных возможностей художника, видения этих возможностей. Вот здесь и поставить бы перед авторами такую — более широкую, более современную — задачу! Но такая установка, в общем, не близка журналу. Лишь иногда она становится аналитическим принципом — например в рецензии Т. Лотис «Дайте сыграть королеве» (1982, № 2) на фильм «Любимая женщина механика Гаврилова». И в беседах с режиссерами критики тоже редко выходят за пределы их творческих лабораторий, рассказывая о них, как правило, увлекательно, однако по единому, в сущности, шаблону. Вот здесь — упущенные возможности говорить о репертуаре, сравнивать и сопоставлять фильмы, роли, творческие биографии, поиски, обретения и потери, помогать читателю расширять свой кинематографический кругозор и приходить к более глубокому пониманию каждого явления экранного искусства.

Возникает существенный вопрос: публикуя тот или иной материал, всегда ли редакция имеет собственную аргументированную точку зрения на фильм, на творчество мастера или уважительное отношение к автору оборачивается зависимостью от него? Не сводится ли иногда это отношение к своеобразному «потребительству»: дал критик отличный материал — хорошо, дал послабее, но тоже «на уровне» —

и это неплохо. Побольше бы требовательности! Не своевольничать с авторами, не искажать их голоса, не стирать индивидуальности, не переиначивать тексты, а работать с критиками, помогать им, когда нужно, имея для этого программу и стратегию. Происходит это не всегда, и поэтому с превосходными материалами мирно соседствуют огорчительно слабые. Так, мне кажется, Э. Яснец перехвалил фильм «Взлет» (1980, № 4), Е. Аб — «Придут страсти-мордасти» (1982, № 7) и «Трижды о любви» (1981, № 9), Г. Фролова закрыла глаза на непрофессионализм постановщика ленты «Дюма на Кавказе» (1980, № 9), Н. Колбаева — на промахи режиссуры в «Сашке» (1981, № 9). Нет, «закрыла глаза» — неточно. И Н. Колбаева, и Г. Фролова, и другие талантливые и опытные критики отлично видят недостатки рецензируемых фильмов (особой сложности для анализа не представляющих) и о некоторых просчетах пишут прямо и четко, однако прощают и их, и все остальные. По разным мотивам: ради важности темы, ради интересного замысла, из соображений гостеприимства... Чаще же всего из-за увлечения редакции «популярными» жанрами, сенсационностью содержания фильма или биографии. И это не частность, ибо здесь заключен источник противоречий между намерением ориентировать, воспитывать зрителя и потаканием иногда невзыскательному вкусу.

У «Кино» есть веские предпосылки для того, чтобы подняться на качественно новую ступень, реализовать свои внутренние возможности, но, видимо, эта задача еще не вполне осознана журналом, поэтому он непоследователен и не всегда достаточно активен. А главное — он, как и другие республиканские бюллетени, сузил и облегчил свою задачу и не занимается систематически и последовательно обозрением, освещением и анализом текущего общесоюзного кинорепертуара.

Нельзя не заметить, что журнал охватывает лишь часть фильмов, выходящих на экран. Но что предопределяет выбор именно этой части? Ответить не всегда возможно. Доверяясь авторам, редакция уделяет внимание и лентам просто проходным, незаметным. Популярность латвийского киножурнала завоевана нелегко, и она обязывает не снижать профессиональные критерии. Требовательность к авторам есть одновременно уважение к читателям.

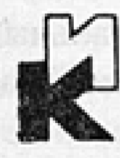
Трудности, с которыми сталкивается рижское «Кино», — это объективные трудности роста, это сложности пути от описательности к анализу, от эмпиризма к мыслящей критике, который проделывает сегодня наша кинорецензия. Опыт рижского журнала для всех нас очень важен и заслуживает обстоятельной и всесторонней оценки. Пока что хотелось в этих заметках обратить внимание на те препятствия, с которыми встретятся все республиканские кинобюллетени в своем развитии не сегодня, так завтра.

...Пишу, а из головы не идут эссе С. Нарымбетова — алма-атинский «Новый фильм», статья Валюлиса о портрете — вильнюсское «Кино», многие страницы рижского журнала... Почему все это должно оставаться в пределах Казахстана, Литвы, Латвии? Почему республиканские бюллетени не объединены в одну «кровеносную систему»? В ней каждый из них работал бы гораздо продуктивнее! У нас, к сожалению, все еще нет общесоюзной киногазеты. Кинопроцесс един, а кинокритические силы распылены — не территориально, что естественно, а творчески, что недопустимо, архаично и давно и серьезно мешает развитию киномысли.

Пора, видимо, сделать первый шаг к взаимодействию: журналам «Советский экран» и «Искусство кино» необходимо наладить систематические контакты со своими республиканскими коллегами и перепечатывать из бюллетеней материалы, представляющие общий интерес.

Кардинальным же решением проблемы мог бы стать реферативный бюллетень, центральный (его могло бы издавать В/О «Союзинформкино») и всем доступный, собирающий самые ценные материалы из республиканских киноизданий. «Хуторянский» период в истории нашей «информативной» кинокритики был неизбежен, но пришла пора оставить его позади. Иначе завтрашний день застанет нас врасплох.

Но, может быть, это завтрашние заботы? Однако тревожат нас они уже сегодня, да и вчера тревожили. Так что не будем терять времени!



*Олег Арцеулов*

# Хроникер — это характер

***Беседу ведет и комментирует А. Гурков***

...По мертвым улицам мимо обгорелых скелетов разрушенных зданий медленно движется автомобиль, а на переднем сиденье рядом с водителем сидит человек с кинокамерой в руках. Она готова к работе — в любой момент можно начать снимать. По городу, опаленному войной, едет машина с кинооператором...

«В конце концов, почему нужно доказывать, что убивать и грабить — это плохо, а жить в мире и дружбе — хорошо? Почему нужно убеждать людей, что разрушение противоестественно и бесчеловечно? Почему нужно миллионами жизней платить за то, что кто-то слеп и не желает видеть, что фашизм — зло и расизм — зло? И повторять без конца и напоминать об уроках истории».

Этими кадрами и этими словами начинается документальная лента «Ближний Восток: боль, тревога, надежда». В символическом ее прологе прочитывается, пожалуй, не только основной посыл самого фильма, но и нечто гораздо большее — профессиональное и гражданское кредо ее авторов, считающих своим долгом вновь и вновь доказывать, что убивать и грабить — плохо, что разрушение — бесчеловечно, что у истории есть немало уроков на этот счет. Один из авторов этой картины — кинооператор, режиссер-документалист, народный артист РСФСР, лауреат Государственной премии СССР Олег Арцеулов.



*Олег Арцеулов*

По его фильмографии можно составлять список «горячих точек» планеты последних двух десятилетий. Конго — злодейское убийство Патриса Лумумбы; Вьетнам, Лаос, тогдашняя Камбоджа — американская агрессия в Индокитае; Кипр — спровоцированный извне конфликт между греческим и турецким населением острова; Южный Йемен — трудное становление республики на обломках режима английских колонизаторов; Чехословакия, 1968 год — острейший внутриполитический кризис, вызванный попыткой контрреволюционного переворота; затем — Ближний Восток.

Трилогия «Палестинцы: право на жизнь», «Ближний Восток: боль, тревога, надежда», «Бейрут, август 1982 года».

Когда его будущие товарищи по работе, учителя и наставники, были фронтовыми кинооператорами, курсант спецшколы ВВС Олег Арцеулов мечтал не столько о киноаппарате, сколько о небе, которое так бесстрашно покорял его легендарный отец — Константин Арцеулов. Однако судьбе было угодно распорядиться иначе, но в ее выборе тоже угадывается закономерность. Мальчишка, бегавший в маленький кинотеатрик хроники на Пушкинской площади смотреть по нескольку раз подряд испанские репортажи Романа Кармена и Бориса Макасеева, в конце концов выбрал для себя профессию кинодокументалиста. Когда Роман Кармен в джунглях Вьетнама работал над фильмом о борьбе народа этой страны против французских колонизаторов, выпускник операторского факультета ВГИКа Олег Арцеулов начинал набирать счет своих съемочных дней. А через десять лет в дельте Меконга и в порту Хайфона уже он продолжал экранную разработку темы, снимая сражения вьетнамского народа с американскими неоколониалистами.

Так уж сложилась его кинематографическая судьба, что в наши мирные дни Олег Арцеулов постоянно оказывается «рядом с солдатом», на линии огня: пока на земле еще существуют фашизм и расизм, пока безудержная агрессивность империализма толкает человечество на новые и новые жертвы, приводит к новым тягчайшим бедам — кинопублицист обязан рассказывать об этом людям.

**А. Гурков.** Олег Константинович, «Бейрут, август 1982 года» — пока что последняя картина из вашей ближневосточной серии. Если фильм «Палестинцы: право на жизнь» (1978), отмеченный призами Международных кинофестивалей в Москве и Багдаде и нашего Всесоюзного кинофестиваля, прослеживал — главным образом на материалах ранее снятой кинохроники — историю борьбы палестинского народа против сионистской агрессии, а картина «Ближний Восток: боль, тревога, надежда» (1981), снимавшаяся в Ливане, Сирии, Кувейте, анализировала в целом проблемы и противоречия всего региона, то репортаж из осажденного израильскими войсками Западного Бейрута — это рассказ очевидцев об одной из самых жестоких и кровавых страниц ближневосточной трагедии. Этот фильм-обвинение снимался не по следам событий, а в самой их гуще, в буквальном смысле слова на поле боя — под бомбами и артобстрелом. Расскажите, как создавался этот кинодокумент?

**О. Арцеулов.** Мы выехали в Ливан, когда израильские войска уже прорвались к Бейруту. Вместе с молодым оператором Александром Кулиджановым нам предстояло на автомобиле добраться из Сирии до ливанской столицы и каким-то образом попасть в город, в котором уже шли ожесточенные бои. Саша ехал в эти места впервые, мне же предстояла встреча и со знакомыми местами, и с дорогими, близкими людьми. Я настойчиво просил направить меня в Ливан, и потому задание студии полностью совпало с моими собственными желаниями. Еще в прошлый приезд сюда нашей киногруппы в воздухе витала надвигающаяся опасность: на южной границе Ливана концентрировались израильские войска, и мы с Владимиром Копалиным, с которым вместе делали картины «Палестинцы: право на жизнь» и «Ближний Восток: боль, тревога, надежда», даже задержались на несколько дней в ожидании событий, но вторжение началось позднее. На этот раз мы с Александром Кулиджановым въезжали в Бейрут уже через израильские посты. Ехали мы на машине с дипломатическим номером, но солдаты все равно стали нас обыскивать, а это было рискованно: киноаппаратура, пленка — ясно, зачем люди едут. Тем не менее нашу машину пропустили, хотя отобрали продукты и бензин. Мы проскочили в Западный Бейрут перед самым началом блокады и вскоре оказались полностью отрезанными от внешнего мира. Командировка была на 10 дней: пять — в Сирии, пять — в Ливане. К счастью, мы застряли в Бейруте почти на месяц...

**А. Г.** К счастью?

**О. А.** Да, я говорю «к счастью», как хроникер, который стал очевидцем важных событий. Нам повезло, что судьба забросила нас в самый центр происходящего, хотя я никому не пожелаю увидеть столько горя и крови, сколько довелось увидеть здесь нам. В фильм «Ближний Восток: боль, тревога, надежда» мы ввели хронику, рассказывающую о страшной войне, учиненной правыми фалангистами в лагере палестинских беженцев Тель-Заатар. Перед камерой выступали люди, пережившие этот ужас. То был настоящий ад, сущая Герника. И вот теперь подобное происходило на наших глазах.

Мне пришлось повидать в жизни немало страшного и жестокого, но в Бейруте были минуты, когда я не мог больше снимать.

Думаю, нам никогда не забыть бейрутские госпитали. Раненых было так много, что они лежали прямо на полу и терпели нечеловеческие муки, потому что медицина порой не могла облегчить их страдания. Под госпитали приспосабливали опустевшие гостиницы, стараясь держать это в тайне — ведь израильтяне постоянно наносили удары по госпиталям. Помню, одного врача ранило у операционного стола. Через несколько часов ему ампутировали ноги...

**А. Г.** Но хотя бы в зданиях дипломатических представительств можно было чувствовать себя в относительной безопасности?

**О. А.** В том-то и дело, что израильтяне не придерживались никаких международно-правовых норм и нагло обстреливали «неугодные» посольства. Когда мы только приехали в Бейрут, сразу бросилось в глаза, как сильно пострадали наши посольство и торгпредство: стены пробиты, балконы обрушились, улица завалена деревьями, всюду — обгорелые машины. У Советского культурного центра (СКЦ) — недавно построенного красивого здания — вылетели все стекла. Мы потом не раз наблюдали прицельные бомбардировки. Бывало, начинается налет, вдруг совсем близко — взрыв: рядом, у кубинского посольства, все в огне. Потом опять рванет, и слышишь звон: это уже лопаются стекла в картинах, висящих в нашей библиотеке.

Однако и в таких условиях советское посольство продолжало работу. В жестоких условиях блокады посол А. А. Солдатов требовал от всех сотрудников быть при галстуках и в белоснежных рубашках: раз посольство существует, советский дипломат, что бы вокруг ни происходило, должен быть примером во всем. Сначала эти рубашки поразили меня своей неестественностью в обстановке руин и бомбежек, но позднее я осознал всю мудрость такого распоряжения. Вспомнилась история, связанная с совсем иными, северными краями, вычитанная у писателя Бориса Горбатова. Он рассказывал о человеке, который, оставшись один на зимовке, чтобы не утратить человеческого достоинства, каждый день брился единственным тупым лезвием. Мы встречали в Бейруте небритых, опустившихся европейцев, на все махнувших рукой. И в этой разлагающей атмосфере блокады полное спокойствие, мужество и безукоризненный внешний вид советских дипломатов вселял гордость за нашу страну. Как вселял веру в стойкость человеческого духа посол Кубы, который остался один в разрушенном здании посольства и после каждого налета вновь поднимал флаг своей родины.

В СКЦ был прекрасный кинозал, спрятанный от жары на три этажа под землю. Здесь состоялось событие, которое я никогда не забуду, — премьера нашей картины «Ближний Восток: боль, тревога, надежда». Гул реальных бомбовых разрывов сливался с фонограммой нашего фильма.

Позже кинозал превратили в бомбоубежище, и мы — теперь уже с Александром Кулиджановым — спали на той самой сцене, на которой с Копалиным не так давно представляли свой фильм. Здесь же «жили» и остальные советские журналисты, отсюда выскакивали, когда удавалось, для съемки или репортажа, а потом возвращались.

Да, опасность возникала иной раз совершенно неожиданно. Израильтяне с помощью своих шпионов проводили, к примеру, такие акции: сначала с воздуха наносили удар по какому-нибудь зданию или кварталу, а потом, когда приезжали спасатели и сбегались

*1973 год.*
*В ста километрах*
*от Каира*




люди, поблизости взрывалась машина с динамитом.

Впрочем, разве узнаешь, где именно тебя поджидает смерть. Я не раз вспоминал в те дни Константина Ряшенцева. Это был удивительный человек. Совсем мальчишкой оказался на войне, попал во фронтовую киногруппу на Черном море, был ассистентом у Микоши и Рымарева. После войны защитил диплом, стал оператором, но как был моряком в душе, так и остался. Есть такие люди: хоть ты фрак на них наденъ, а все равно кажется, что они в тельняшке. И вот посылают его в командировку в Иорданию снимать последствия израильской агрессии. Это было в 1970 году. Поехал он как раз вместе с Рымаревым: оба — фронтовые операторы, оба с наградами, немало повидали и пережили на войне. А в Иордании именно в это время вспыхнул вооруженный конфликт. Ребята оказались в гостинице отрезанными от внешнего мира. Но Костя не мог просто сидеть на месте, когда рядом что-то происходило, тем более когда рядом — война. Он был истинным хроникером: хроникер — это не профессия, это характер. Ребята тут же решили: надо снимать. Их предупредили, чтобы не подходили к окнам, потому что повсюду «работали» снайперы. Рымарев сказал: «Давай хоть замерим...» и вышел за экспонометром. А когда вернулся через несколько минут, Костя уже был мертв. Рядом лежала кинокамера...

Рященцев был героическим человеком, участвовал в десанте под Новороссийском, за участие в съемках обороны Севастополя был награжден орденом Красной Звезды. Второй орден Красной Звезды он получил уже посмертно.

**А. Г.** Олег Константинович, что вы испытывали, работая в осажденном Западном Бейруте, в горниле бушевавшей вокруг войны? Да и война ведь там особенная: без линии фронта с окопами и колючей проволокой, не знаешь, где передний край, где тыл. Неожиданно в любом месте можно попасть под автоматную очередь. А потом поздно выяснять — нарочно в тебя стреляли или по ошибке. Ведь страшно?

**О. А.** Мужество состоит в том, чтобы преодолевать страх. А про себя скажу, что когда в руках кинокамера, чувство страха отступает на задний план.

Но, конечно, помогла атмосфера мужского,

профессионального товарищества. Помогал магнитофон с записями песен, которые я люблю и в обычной мирной жизни. А там, под обстрелом и бомбежкой, особенно хотелось слушать под перебор гитарных струн песни о далеком и «нереальном» мире — о трубаче, о комсомольской богине, о Пушкине и Арбате...

Когда совсем стало тяжело, когда от всего виденного и пережитого началась отупляющая усталость и нервы были уже на пределе, мы на оставшуюся солярку запустили имевшийся в СКЦ автономный движок и смотрели «Белое солнце пустыни». Известно, что «Белое солнце пустыни» космонавты смотрят перед полетами, и для нас эта картина была, как бальзам: и прохладнее вроде бы стало, и задышалось легче, и настроение поднялось после просмотра.

**А. Г.** Один из самых ярких и интересных эпизодов в картине «Ближний Восток: боль, тревога, надежда» — интервью с майором Хаддадом, предателем своего народа, который стал союзником сионистов и создал на юге Ливана буферную зону. Интервью с врагом — не часто встречается в нашей кинопублицистике. Ваш собеседник был не просто идейным противником, а именно заклятым врагом. В фильме, когда вы проезжаете посты войск ООН, ирландский офицер рассказывает, что недавно два ирландских солдата были захвачены людьми Хаддада и убиты. И вот к нему направляетесь вы, советские журналисты...

**О. А.** Когда ирландец нарисовал нам, как добраться до Хаддада, и распрощался, мы некоторое время были в нерешительности. Горная дорога, никого вокруг нет, к тому же бензином надо бы подзаправиться... Что делать? Не знаю, как у Владимира Копалина, а у меня было такое ощущение: если сейчас повернуть назад — значит, надо «завязывать» с документальным кино. В молодости я бы, наверное, сразу поехал, не думая. А сейчас потребовалось какое-то время, чтобы прийти к решению: «Прорвемся!»

Итак, едем мы по пустынной местности, как вдруг появляются два джипа с вооруженными людьми: форма без погон, экипировка — непонятная, несколько человек перепоясаны пулеметными лентами. Мы подумали, что это хаддадовские молодчики, и говорим: «Мы едем к майору Хаддаду на интервью». Они по-английски не понимают, велят открыть багажник, а там у нас киноаппаратура. Мы показываем советские паспорта, им они ничего не говорят. Неприятный был момент. Затем подъезжает ооновская машина, и к нам подходит офицер войск ООН. Обращается к нам по-английски, мы предъявляем паспорта, после чего он вдруг по-русски восклицает: «Что же вы молчите?» Оказалось, он учился в Ленинграде. К тому же, как выяснилось, я был знаком с его преподавателем. Благодаря этому знакомству в домике под голубым флагом ООН мы получили сигареты, сок и драгоценный бензин.

Нас предупреждали, будто Хаддад нас ждет. И действительно, мы встретились с ним на границе его «владений». Дело в том, что такие марионеточные царьки страшно падки на рекламу, им необычайно льстит внимание прессы. Мы взяли у него интервью. Он сидел на постели без матраца в форме с оторванным погоном. Выглядело все это жалко и нелепо, если бы не знать, сколько он пролил крови безвинных людей. Таким он у нас и заснят. Потом поехали осматривать территорию его «государства». Побывали на радиостанции, которая вещает на ливанцев, а руководит ею Кэти Поллак из Нью-Йорка.

**А. Г.** Я хотел бы подчеркнуть, что особенность этого эпизода — активное авторское присутствие. Репортаж ведется от первого лица. В. Копалин в кадре берет интервью у Хаддада. Появление авторов в качестве действующих лиц репортажа заставляет нас, зрителей, как бы следить за их судьбой, активнее сопереживать происходящему. Мне кажется, некоторые наши документальные фильмы потому получаются безликими, что в них не привносится личностный элемент. Не могу себе представить, чтобы текст к фильму «Бейрут, август 1982 года» читал кто-либо иной, кроме его создателей. Вы предпослали фильму титры: «Кинооператоры Олег Арцеулов и Александр Кулиджанов свидетельст-

вуют». Да, вы действительно свидетельствуете. Как тут не вспомнить, что кинокадры советских документалистов фигурировали в качестве свидетельств обвинения на Нюрнбергском процессе...

**О. А.** Многим картинам очень недостает личности оператора. Я вижу одно из подтверждений тому в излишне щедром использовании материалов фильмотеки. Будучи решительным сторонником «съемочного» фильма, я стараюсь обращаться к архивной хронике как можно реже, лишь когда она касается исторических фактов или событий. Я считаю, что авторство проявится сильнее там, где собственным ви́дением окрашена уже сама первооснова документального фильма — снятая пленка. А создает эту первооснову оператор. От того, как он построит композицию, какую подберет оптику, какие найдет яркие детали, от того, каким увидит и заснимет событие, в значительной степени зависят не только образный строй будущей картины, но и ее концепция, идейное содержание. В фильме «Бейрут, август 1982 года» нет не снятых нами кинокадров. Мне думается, это придает картине особый, личностный характер.

Правда, тут сразу же возникают и организационные проблемы. Если бы нам не «повезло», то за отведенные командировкой пять дней мы оба мало что успели бы снять в Бейруте и волей-неволей должны были бы обратиться к чужой хронике. И фильм перестал бы быть **нашим** свидетельством. Полагаю, что настало время перейти на видеокамеры, особенно при подобных репортажных съемках, когда видеотехника абсолютно необходима и существенно расширяет возможности оператора, не лимитирует метраж, не создает сложностей при проявке и хранении пленки. У нас в Бейруте было всего три кассеты и одна камера (вторую разбило при взрыве), и поэтому постоянно приходилось липкими от жары пальцами перезаряжать в мешке пленку: один все время снимал, второй заряжал. Возникала и еще одна сложность: в кассете 60 метров, метр — две секунды. Самолет заходит на бомбометание, ты включаешь камеру, но в том месте, которое снимаешь, взрыва нет, а 15 метров прошло. Только выключили камеру — вдруг серия взрывов сбоку. Начинается мощный налет, а у тебя как раз кончилась кассета... Разве та-

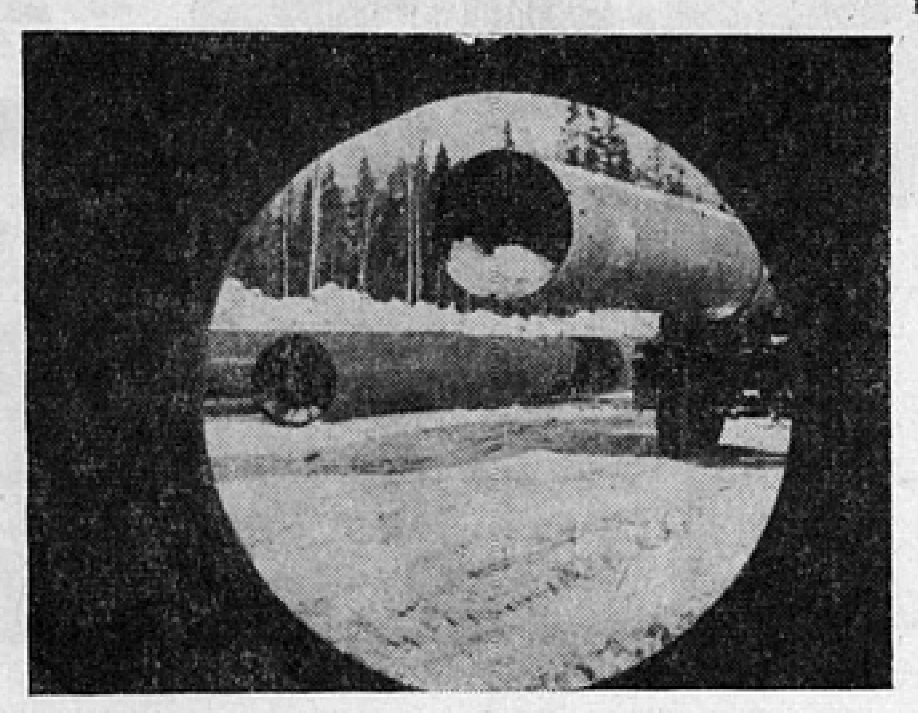


*1982 год.*
*О. Арцеулов снимает в горящем Бейруте*





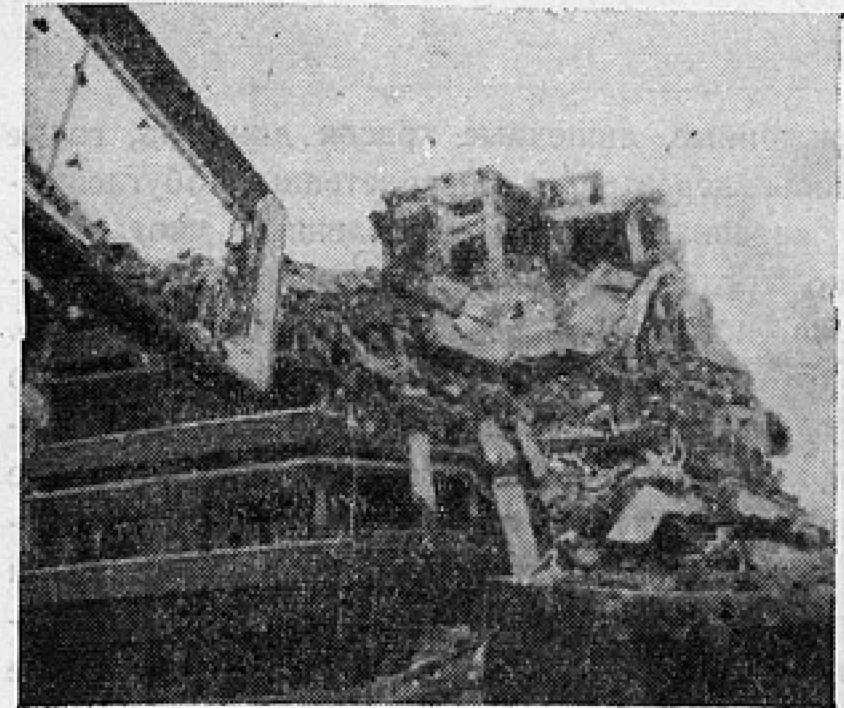




*«Первая весна»*

*«Люди голубого огня»*

*«Страна моя Тюмения»*









*«Палестинцы: право на жизнь»*

*«Ближний Восток: боль, тревога, надежда»*

*«Бейрут, август 1982 года»*

кую работу сравнишь с тем, что дает видеокассета, у которой два часа изображения. К тому же на видеокамере трансфокатор: моментально поймав самолет в крест (кадр широким углом), можно наехать на него до необходимой крупности. Одновременно пишется звук, не только голос, но и, подчеркиваю, звук, подлинные шумы. Такая фонограмма действительно является документальной.

Раз уж я коснулся профессиональных вопросов, хотелось бы заметить, что сегодня, на мой взгляд, мы излишне увлекаемся широкоугольной оптикой. Наша задача состоит в том, чтобы показать, что, где и как происходит. «Что» и «где» можно показать общим планом, но показывать «как» надо через деталь длиннофокусной оптикой. Только с ее помощью можно выделить, подчеркнуть деталь. Я сторонник длиннофокусной съемки, однако немало наших молодых коллег, помоему, чрезмерно привержены к широкоугольникам, отчего изображение получается малоконкретным. А надо бы, мне кажется, работать на крупных деталях, потому что они дают возможность воссоздать картину целого. И еще одно увлечение времени — трансфокатор. При неумелом пользовании непрерывные отъезды-наезды начинают раздражать зрителя.

Возвращусь к затронутой выше теме о личностном взгляде документалиста. Повидав несколько войн, я очень хочу сделать картину от первого лица, рассказать в ней о том, что сам видел и пережил, и на основе собственного опыта попытаться предостеречь людей от безумия взаимного уничтожения.

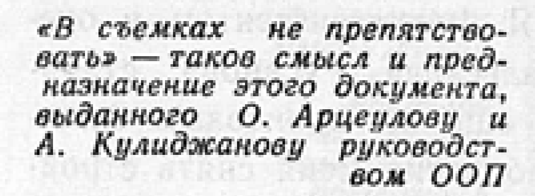
Сейчас, к примеру, много пишут о применении американцами во Вьетнаме химического оружия — ядохимикатов, «желтых дождей». Я был свидетелем химической войны. Когда мы с Владимиром Комаровым снимали в джунглях Южного Вьетнама картину «Меконг в огне», то видели районы, подвергавшиеся химической обработке. В джунглях скрывались партизаны, и американцы с воздуха рассеивали ядохимикаты, чтобы, уничтожив листву, следить за тем, что происходит в лесах. Это было страшное зрелище: выжженные, лишенные красок джунгли, голые стволы деревьев, переплетенные обугленными веревками лиан, отравленный скот... Однако тогда мы еще не знали, какие последствия могут иметь эти «желтые дожди». В то время потрясали жертвы напалма. Но сегодня, когда прошло столько лет, а у людей, подвергнувшихся такому опылению, все еще рождаются больные дети, ясно осознаешь, какое дьявольское оружие применяли тогда американцы. Вьетнам был для них полигоном, где испытывались новые военные средства.

Ливан, Бейрут американцы тоже превратили в подобный полигон, только испытания проводились чужими руками. Сравнивая вьетнамскую войну и агрессию в Ливане, я убеждаюсь, что американцы совершенствуют свое оружие по линии изощренности убийства. Во Вьетнаме и Лаосе они вели «многотонную» войну — сброшенные бомбы оставляли чудовищные воронки. Помню, я снял такой кадр: на том месте, где был дом, зияет огромная воронка, а по ее краю, как завороженная, одиноко бродит девушка в ярком национальном костюме — и такое впечатление, что она потеряла рассудок. Меня потряс тогда контраст этой маленькой фигурки с гигантской воронкой и разбросанными вокруг деревьями, переломанными, словно спички. А на Бейрут израильтяне сбросили вакуумную бомбу. От многоэтажного дома не осталось даже воронки — лишь груда камней и трещина в земле. Он просто-напросто исчез со всеми его жителями — погибли 285 человек!

А люди, обожженные фосфорными бомбами! У них не было сил даже стонать. Целиком забинтованные, тела не видно, но можно было представить, как оно горело под этими бинтами! Ведь не работали ни вентиляторы, ни холодильники, нечем было облегчить их страдания.

**А. Г.** Олег Константинович, тяжелое, наверное, состояние — смотреть через объектив на страдания людей?

**О. А.** Мужчина есть мужчина, и если на твоих глазах горит дом, а в доме женщина


*«В съемках не препятствовать» — таков смысл и предназначение этого документа, выданного О. Арцеулову и А. Кулиджанову руководством ООП*




с детьми, то самое естественное — броситься их спасать. А ведь твоя задача — в это время снимать. Так вот, преодолеть этот психологический барьер было для меня необычайно трудно. Я не мог привыкнуть к тому, что девушки-дружинницы тушат пожар, а ты, здоровый мужчина, стоишь в двух шагах с кинокамерой в руках. В этом для меня было что-то противоестественное. И я бросал аппарат и гасил огонь, спасал людей... Но постепенно понял, что не имею на это право — ведь все это тогда остается незаснятым. А твоя обязанность — снимать, чтобы увидели другие. Таково одно из самых жестоких требований, предъявляемых нашей профессией. Очень тяжело — переборолть себя, часто снимаешь, стиснув зубы.

**А. Г.** В информационных телепрограммах всего мира едва ли не каждый день можно увидеть репортажи из «горячих точек», где есть и кровь, и смерть, и человеческие страдания...

**О. А.** Тут надо четко различать, к т о снимает. Западная кинохроника высокопрофессиональна. Но и ее политические установки «читаются» явственно. Человек с кинокамерой не может быть нейтральным, даже если он этого хочет, потому что политичен, социален сам кинодокумент. И если не занять четкую позицию по эту сторону баррикады, то оказываешься по другую.

Должен здесь заметить, что телевизионный репортаж, на мой взгляд, по природе своей в корне отличается от документального фильма. В телерепортаже — приоритет слова. Корреспондент или комментатор сообщает новости, а изображение иллюстрирует его слова, чаще всего являясь просто фоном. В документальной картине главное — изображение. Более того, характер самого слова в документальном кино иной. В кино оно неразрывно с изображением. Я хорошо помню, как Константин Михайлович Симонов порой мучительно искал точное слово для дикторского текста. И музыка, вообще звук — мощнейший эмоциональный фактор. А сочетание изображения, литературного слова и звука — это и есть монтаж художественного целого. Монтаж сводит различные образные структуры в единую — кинематографическую. При этом я стремлюсь монтировать не кадры, а эмоциональные состояния людей, которых я же снимал как оператор. Картина, несомненно, должна быть построена по законам логики,

но не менее важна возникающая за монтажным столом продуманность ее эмоционального наполнения. Это делает воздействие документального кино значительно более глубоким...

И вот еще что: телерепортаж должен информировать о событии, а в документальном фильме главным в рассказе о нем может стать незначительная, на первый взгляд, деталь. Знаете, что больше всего взяло за душу, когда мы приехали на место взрыва вакуумной бомбы? От дома ничего не осталось, кроме куска чердака с веревкой, на которой сушилось детское бельишко. Когда мы это увидели, внутри словно что-то оборвалось. Насмотревшись разных смертей, мы перед этой веревкой с детскими трусишками не могли сдержать слез. Но в оперативном телерепортаже деталь трудно использовать, это приоритет образного языка «чистого» кино.

Иногда лишь за монтажным столом понимаешь: то, что ты считал во время съемок второстепенным и малозначительным, на расстоянии приобретает совершенно новый смысл. Пример. Во время войны дети партизан во Вьетнаме ходили в школу по ночам, так как днем с воздуха могли заметить передвижение людей и начать бомбить. В небольшом сарайчике при свете коптилок шли уроки. Мы снимали, а дети на наших глазах засыпали. Один уронил голову, второй, еще двое.... В нас сработал привычный стереотип: на занятиях дети должны не спать, а учиться. И мы просили учительницу будить ребят. Но в кадр все равно попали спящие. И когда мы смотрели материал, то поняли: надо было снимать именно спящий класс, потому что это и вскрывало со всей наглядностью противоестественность войны. Наиболее трогательными и запоминающимися были как раз эти заснувшие на уроке детишки.

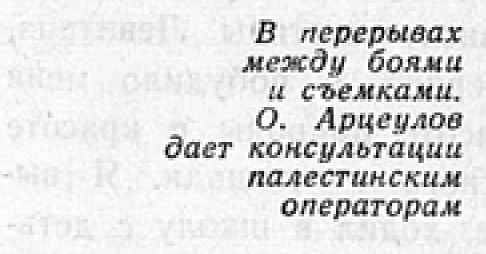
Никогда не надо идти поперек жизни, подгонять ее под свои мерки, потому что жизнь гораздо богаче и мудрее, чем представления о ней.

Учил меня этой истине Александр Петрович Довженко. Мне посчастливилось однажды работать под его руководством, и многое для понимания своей профессии, природы документального кино я приобрел от него. Довженко готовился к съемкам «Поэмы о море», картина еще не была запущена, а надо было снимать уходящие объекты на месте будущего Каховского моря, документально запечатлеть стройку. Я был ассистентом у оператора Павла Васильевича Русанова, старого друга Довженко еще по фронтовым фильмам. Однажды он попросил меня снять строителей плотины во время обеда. Я их предупредил: «Не смотрите в аппарат, занимайтесь своим делом!» И начал снимать. А Довженко говорит: «Нет-нет, стоп, все ушло». И действительно, в объектив они не смотрели, но что-то сразу изменилось. Александр Петрович отвел меня в сторону и сказал: «Человека надо снимать, как он есть. Понятно, что когда появляется кто-то в яркой рубашке с кинокамерой, становится на колени или залезает на стул, то всем нормальным людям хочется на него посмотреть. В этом нет ничего страшного, потому что ваше присутствие тоже документально». Как мне пригодился этот совет, когда в Бейруте мы снимали страдающих от жажды женщин и детей, стоящих в очереди за водой! Да, они смотрели в камеру, но выражение их лиц, глаз и было правдой самой жизни.

**А. Г.** Поскольку мы затронули вопрос об учителях, расскажите, кто формировал оператора и режиссера Олега Арцеулова?

**О. А.** В известной мере ответом на ваш вопрос служит мой фильм «Кинооператор Анатолий Головня». Мы, кинооператоры, все считаем себя его учениками. Анатолий Дмитриевич, грозный завкафедрой, непререкаемый авторитет, классик, всегда вызывал в нас трепет, хотя относился к нам по-отечески и мне лично дал очень много и в человеческом плане и в профессиональном.

Окончив мастерскую Л. Косматова, я сразу пришел на ЦСДФ, с которой связана вся моя жизнь, ведь еще до ВГИКа я начал здесь свою операторскую биографию ассистентом «человека с кинокамерой». В годы учебы во ВГИКе моим руководителем был Эдуард Казимирович Тиссэ, сам в прошлом хроникер, снимавший В. И. Ленина, граждан-





*В перерывах между боями и съемками. О. Арцеулов дает консультации палестинским операторам*

скую войну. Мастер предсказывал мне, что я пойду «его путем» — в художественный кинематограф. Однако это предсказание не сбылось. В те годы я много ездил на съемки во все концы страны. Незабываемая целина, где я был ассистентом у В. Микоши и Д. Каспия. Был ассистентом на съемках у Д. Каспия и в Китае, у Р. Халушакова и Л. Котляренко в Пакистане. В те годы я работал на студии рядом со многими прославленными мастерами, снимавшими легендарные события, прошедшими войну, увешанными наградами, но ближе всех мне был Владислав Владиславович Микоша. Они с Д. Каспием снимали целинную эпопею. Микоша — хроникер-художник, а Каспий — репортер, обладавший умением воссоздавать ушедшую ситуацию и в ней снимать репортажно. Для меня это была прекрасная школа, и фильм «Первая весна» очень дорог мне. А через несколько лет с режиссером Романом Григорьевым мы приступили к съемкам фильма «Люди голубого огня».

**А. Г.** Видимо, в этой картине и следует искать корни того, что позже вы решили вернуться к этой теме и снять полнометражный фильм о тюменском севере?

**О. А.** Отчасти да. Попав в те края, невозможно в них не влюбиться. Я оказался в Нижневартовске и в Самотлоре как оператор небольшой картины. И понял, что об этих местах и этих людях необходимо рассказать с экрана подробно и обстоятельно. «Люди голубого огня» — первая моя полнометражная картина в качестве главного оператора. «Страна моя Тюмения» — первая полнометражная в качестве режиссера.

Западная Сибирь — это бескрайние просторы. Но и размах освоения этого края колоссален. Поиск и добыча нефти, строительство нефтепроводов — все это вошло в картину. И все же картина была о человеке, его мужестве, его стойкости, преданности делу и себе. Я люблю размах, мощь наших строек и считал бы себя по-профессиональному и по-человечески обделенным, если бы был лишен возможности снимать наши будни. Каждого хроникера прежде всего формирует жизнь его страны — родная природа, родные люди, свои победы и свои трудности. Обращение к внутренней тематике каждый раз придает новые импульсы, новые точки отсчета для картин на международные темы. Когда я снимал добычу нефти в Кувейте, я старался

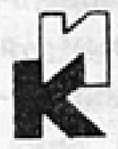
взглянуть на нее глазами одного из моих тюменских героев, нефтяника-первопроходца Леонида Кабаева. Он — знающий свое дело, заинтересованный и неравнодушный человек. Знакомство с такими людьми, живущими и работающими в самых разных уголках нашей страны, позволяет точнее представить себе современного советского зрителя, для которого мы и работаем. А это знание точнее и острее корректирует проблемы и в фильмах на международные темы.

Вообще мне кажется искусственным деление фильмов на «внутрисоюзные» и «международные». И уж совсем неверно называть «политическим кино» только то, что снимается за рубежом. Разве фильмы о БАМе — не прекрасный пример именно политического фильма? Или возьмите хотя бы тему, связанную с добычей нефти. Я снимал, как добывают нефть на Севере, делал картину о газовиках Средней Азии. А затем, попав на съемки в Кувейт, видел, как нефть буквально сама течет из скважин, но — в американские танкеры, стоящие в Персидском заливе. Непроизвольно напрашиваются сравнения, параллели и возникает идея фильма о нефти в современном мире. Это должен быть рассказ о разном отношении людей к нефтяному богатству, где нравственные аспекты переплетаются с социальными, экономические — с политическими, обнажая суть многих конфликтов.

Или, скажем, тема природы. В картине о Тюмени она играет принципиально важную роль. Но она не может не нести большую смысловую нагрузку и во внешнеполитическом фильме. Снимая фильм «Ближний Восток: боль, тревога, надежда», я хотел показать как бы возрождающуюся из пепла природу. Такое возвращение к жизни я наблюдал в разрушенных кварталах Бейрута: среди руин прорастала зелень, на обломках зданий вили гнезда птицы. А в «Репортаже из Северного Вьетнама» антиподом войне должна была стать красота природы. Вообще, у нас картины о природе называют «видовыми», относятся к ним, как к второстепенным, лишенным публицистичности. А я не раз убеждался, что такие картины очень нужны. Мне приходилось, к примеру, много путешествовать на кораблях и видеть, как люди, месяцами оторванные от дома, тоскуют не только по семьям и близким, но и по родной природе — в каютах висят картины Левитана, Поленова... Это, наверное, и побудило меня сделать фильм о красоте природы и красоте удивительного животного — лошади. Я вырос на Беговой улице, ходил в школу с детьми жокеев, и мое довоенное детство прошло вблизи лошадей, с тех пор и до сего дня — это моя страстная любовь. Тема гармонии человека и животного проходила во многих моих фильмах.

Счастье хроникера в пересечении в его объективе разных судеб, ярких событий. Впервые я это осознал, когда из душного, кровавого Конго вновь прилетел в Среднюю Азию, к друзьям, о которых в течение года делал фильм «Люди голубого огня». Я рассказывал ребятам о том, как с Владленом Трошкиным в последний раз снимал Патриса Лумумбу, рассказывал, как борется и страдает Африка, а сам вдыхал полной грудью знойный воздух и думал: я дома, у друзей, и даже жара здесь своя. Жизнь хроникера так складывается: после Вьетнама оказываешься в Заполярье, приехав из Бейрута — летишь к Мамаеву кургану в Волгоград.

На следующий день после возвращения из Бейрута я поехал на родную студию через станцию «Горьковская». Короче — через «Маяковскую», но я люблю, вернувшись домой, посмотреть на Пушкина, пройтись по бульварам. Я вышел к памятнику, вокруг — лето, зелень, цветы, спокойствие, огляделся и понял: почти месяц не видел улыбающихся людей. В такие минуты приходит подлинное понимание наших свершений, нашего образа жизни. В такие минуты всем сердцем ощущаешь, какое это великое счастье — жить под мирным небом.



*Сергей Юткевич*

# Закрома памяти

Жизнь без памяти — это не жизнь, так же, как ум, который не может себя проявить, уже нельзя назвать умом. Наша память — это наша связь, наша основа, наше действие, наше чувство. Без памяти мы ничего не стоим.

*Луис Бунюэль*

Странная идея возникла еще до войны во ВГИКе: написать «Учебник кинорежиссуры»; видимо, были уверены, что этой профессии можно научить по книге. Мысль о создании «Учебника поэзии» никогда никому не приходила в голову. Лев Кулешов попробовал скомпоновать нечто вроде полезного кинобукваря, но, откровенно говоря, это не принесло много пользы его ученикам. Практический опыт его фильмов оказался более плодотворным.

Блестящие «мысли вслух» Эйзенштейна, вдохновенные импровизации Довженко, тщательно подготовленные «экспромты» Козинцева воспитывали студентов больше, чем усвоение правил «кинограмматики»! Даже знание синтаксиса ничего не решает в формировании писателя.

Мне довелось очень рано, еще со времен Курсов искусствознания при Государственном институте истории искусств в Ленинграде в конце 20-х годов, начать заниматься кинопедагогикой, но гораздо большему я научился у своих слушателей, чем они у меня.

Осмелился я в свое время на курс лекций лишь потому, что предварительная работа над ними дисциплинировала мои взгляды, обобщила небольшой опыт и приучила вместо изречения императивных истин ставить вопросы, на которые я и сам часто не мог дать ответа, но зато пробуждал самостоятельность творческой мысли моих собеседников.

Так постепенно я выработал, если можно так назвать, свой «метод». Его секрет был чрезвычайно прост: во ВГИКе я предоставлял право слушателям первого курса вообразить себя режиссерами, уже окончившими институт, которым предлагают самостоятельную постановку на любую тему по их собственному свободному выбору. Именно этот вопрос приводил студентов в полное смятение, и тогда я решительно запрещал заниматься сочинением собственных дилетантских сценариев, а рекомендовал прежде всего научиться не по-школьному, а з а н о в о сдружиться с накопленным ранее литературным, драматургическим, поэтическим богатством и суметь в ы б р а т ь из него то, что наиболее близко сокровенному «я» будущего режиссера.

Только так вырабатывается взгляд на жизнь, определяется вкус, появляется самое важное — осознание того, что ты еще ничего не умеешь, что все еще впереди — и на всю жизнь.

Постепенно я узнавал своих учеников, а главное, они открывали самих себя, ибо каждый должен был как на духу среди своих сверстников объявить о своем выборе темы, произведения, а также суметь обосновать его, защитить.

И здесь сразу для всех становится ясным, сделан он «по расчету» или от сердца, а студент часто обнаруживал, как мало он еще овладел сокровищницей культуры и как трудно и важно наметить с в о й путь.

Всеми доступными мне средствами я старался разбудить любознательность не только к кино, но к жизни вообще, к живописи, музыке, театру — тренировать ежечасно фантазию, выдумку, воображение, изобретательность, а затем самому залезть в актерскую «шкуру», поставить и сыграть на площадке выбранный отрывок и еще раз защитить его уже в сцениче-

---

Главы из книги «Поэтика режиссуры».

ском решении — перед коллективом друзей и соратников [1].

Я запретил самому себе корректировать их «постановки», подменять своими навыками их инициативу, давал им возможность искать, ошибаться, пробовать, старался помочь научиться смотреть, оценивать опыты сверстников и ленты мастеров и лишь на последнем этапе выпускал с кинокамерой на просторы натуры или в закоулки учебного киноателье, где практика вносила окончательные технические поправки в созревающие творческие замыслы. Вероятно, важен конечный результат, о котором писала Марина Цветаева: «Дорасти до самого себя и перерасти» [2].

Мой путь, конечно, отнюдь не единственный, но он позволил мне выпестовать несколько поколений учеников, которыми могу гордиться: в подавляющем большинстве из них получились признанные мастера, и я вспоминаю о них, как и полагается, чаще, чем они обо мне, а в утешение повторяю изречение поэта:

«Образованность — школа быстрейших ассоциаций. Ты схватываешь на лету, ты чувствителен к намекам — вот любимая похвала Данте.

В дантовском понимании учитель моложе ученика, потому что «бегает быстрее» [3].

Ныне бегают все, стараюсь и я, но ведь я не «спринтер», а «стайер» — всю жизнь пробовал осваивать не короткие, а дальние дистанции и не стремился никого перегонять.

За мою более чем полувековую практику накопилось слишком много драматических примеров о тех, кто не выдержал бремени скороспелой славы, поэтому воздержусь от их перечисления и приведу историю лишь двух разных судеб, кажущихся мне глубоко поучительными как в положительном, так и в отрицательном смысле.

Один — это мой ученик, советский режиссер Сергей Микаэлян, чей фильм «Премия» с успехом прошел по экранам многих стран мира, второй — еще более прославленный французский постановщик Ален Рене, с которым я встречался и за чьим творчеством наблюдал, начиная с первых его короткометражек.

В моем представлении их объединяет по-разному трактованная проблема памяти, а о том, как и почему переплелись эти столь противоположные судьбы, и пойдет мой рассказ, имеющий самое непосредственное отношение к формированию творческой личности режиссера.

Сергей Микаэлян в свое время проявил чуткость и мужество, выбрав сценарий «Премия» тогда еще неизвестного драматурга Александра Гельмана — произведение с остро поставленной важной проблемой и, на первый взгляд, невыигрышной средой — одной комнатой заводского комитета. Мне всегда казалось, что драматургия Гельмана сыграла в наши дни такую же значительную роль, как в 30-е годы появление пьес Николая Погодина.

О фильме «Премия» писали так много, что он не нуждается в еще одном пересказе, но я хочу обратить внимание на два его малоисследованные качества. В стандартных рецензиях работа каждого актера упоминается (или оценивается) отдельно, в то время как именно в создании ансамбля заключается главная заслуга режиссера. Уже самый выбор Е. Леонова на роль главного героя был решением незаурядным. Конечно, не только его отличной игре, но и характеру, выписанному драматургом, мы обязаны таким необычным случаем: вскоре после показа фильма во Франции на одном из многолюдных партийных собраний над столом президиума был вывешен не лозунг, а увеличенный фотопортрет Леонова в роли бригадира — так приветствовали французские коммунисты образ передового советского рабочего.

Но в многочисленных откликах на фильм, оценивавших сюжет и характеры персонажей, я не обнаружил наблюдений о собственно постановочной работе Микаэляна. Предполагалось, что профессиональные актеры хорошо играли сами по себе, и не было сделано попытки упомянуть о решении трудной и специфической режиссерской задачи мизансценирования и раскадровки такой ситуации, как будничное и внешне статичное заседание.

---

[1] Подробную программу остальных педагогических дисциплин можно прочесть в моей книге «Человек на экране». М., 1947, с. 32—42.

[2] «Новый мир», 1969, № 4, с. 203.

[3] Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967, с. 10.

Однако по опыту известно, что мизансцена отнюдь не заключается в многочисленных передвижениях актеров в пространстве; каждый ракурс, малейший поворот, взгляд, жест, чередование крупных, средних и общих планов, выбор точек съемки являются лучшей проверкой режиссерского умения использовать эти выразительные средства.

Один из показательных примеров — фильм Сиднея Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин», где действие происходит также в одной комнате. Второй известный в мировом кино опыт — экранизация пьесы Патрика Гамильтона «Веревка».

В ней мрачная история о том, как двое «джентльменов» придушили своего дружка, упрятали его тело в сундук и пировали на нем вместе с другими приятелями, также разворачивалась в течение суток в нескольких смежных помещениях без выхода на натуру. Режиссер Альфред Хичкок придумал снять фильм в одной декорации, одним непрерывным движением камеры — способом внутрикадрового монтажа с техническими склейками пленки, необходимыми лишь в конце каждой бобины.

Для этого эксперимента он долго и тщательно репетировал, согласовывая все передвижения актеров, кинокамеры и схему света, а затем за неделю снял фильм.

Не вдаваясь в оценку содержания этого привычного для Хичкока триллера, обязан констатировать профессиональную продуманность замысла и, в частности, решения одной из задач — изменения времени. За окнами квартиры была выстроена декорация (комбинированная из макетных и фотофонов), тщательно копирующая пейзаж Нью-Йорка и специально рассчитанная на воспроизведение сменяющихся световых эффектов — утра, дня, вечера и ночи.

Сходные технически-творческие проблемы стояли перед советским режиссером, и он в содружестве с оператором В. Чумаком решил их по-своему и убедительно: выстроил декорацию с натурным фоном и необычайно тщательно и продуманно использовал изменения подлинного пейзажа за окнами заводского корпуса.

Действие нарастает, а вместе с ним движется и время, неназойливо подчеркивая драматизм атмосферы: начинается и проходит дождь, проглядывает солнце, наступают сумерки... Все участвует в событиях, Сергей Микаэлян проявил себя не просто умелым пересказчиком актуального сюжета, а принципиальным и зрелым режиссером.

И, скажу по совести, я огорчился, что эти его качества отметили не наши киноведы, а француз Луи Маркорель, в умении создать пластическую атмосферу отдавший предпочтение советскому режиссеру, а не заокеанскому профессионалу.

Не пора ли требовать от наших начинающих (а иногда и маститых) кинорецензентов не только пересказа и комментариев событий фильма, а и разбора стилистики режиссера, мизанкадров, монтажа, звукового решения — словом, всего, что составляет живую ткань произведения?

Теперь я обязан обратить внимание читателя не на сам фильм, а на то, что произошло после него. Гельман написал новую пьесу — «Обратная связь» — на столь же животрепещущую современную тему. Естественно, экранизировать ее предложили Микаэляну, но, к общему удивлению, он отказался: тут проявился решающий для настоящего художника этический посыл. Режиссера увлекла, взволновала другая тема, подсказанная жизненным фактом, описанным в газете. С нею он пришел к кинодраматургам Юлию Дунскому и Валерию Фриду, и вскоре родился сценарий «День Победы» (фильм вышел под названием «Вдовы»).

«Обратная связь» Гельмана получила интересное театральное решение в спектакле О. Ефремова и замечательного чешского сценографа Свободы, но фильм по этой пьесе оказался бесцветным и бесследно исчез, не доставив радости ни автору, ни зрителям.

Прокатная судьба «Вдов» была трудной. Фильм очень долго ждал выхода на экран, а потом, да будет мне позволено сказать правду, «затерялся» в прокате (несмотря на приличный тираж), не сумевшем разглядеть его достоинств, оказался выпущенным без всякой рекламы, в основном на «периферийные» экра-

ны, не был отправлен ни на один из фестивалей и не удостоился серьезной и обстоятельной поддержки у кинокритики — всего десяток рецензий в областных газетах.

Я же осмелюсь утверждать, что фильм «Вдовы» — одно из самых талантливых, глубоких, значительных и подлинно народных кинопроизведений, которое могло прославить советское кино не менее, чем «Баллада о солдате», «Летят журавли» или «Отец солдата».

Понимаю, насколько бесплодна задача пересказать готовую картину, тем более что я сам не раз восставал против подобных попыток, но чувствую себя обязанным напомнить ее основные события. Сознавая свое бессилие передать все значение и обаяние этого замечательного фильма, зная, что уйдут, обесцветятся диалоги, не хватит умения, следуя авторам, передать его атмосферу, все же постараюсь объяснить, почему я полюбил и как я почувствовал картину, показавшуюся мне драгоценнее многих общепризнанных «боевиков».

Тут невольно вспоминается звучащее несколько цинично по форме, но справедливое изречение, которое можно встретить в биографии прославленного живописца Ренуара: «Дитя мое, в конце концов всегда оказываешься прав — весь вопрос в том, чтобы не сдохнуть раньше времени»[4].

У меня нет никакой гарантии, что я стану свидетелем торжества справедливости, но совершенно уверен, что настанут времена, когда фильм «Вдовы» будет оценен по достоинству, как сейчас во всем мире дождались посмертного признания талант Бориса Барнета или фильм Владимира Легошина «Белеет парус одинокий».

И дело здесь не во вкусовом пристрастии. Напротив, вся стилистика фильма Микаэляна мне решительно противопоказана, в нем нет и следа излюбленной мной «коллажности», пластической и монтажной остроты, никакой «аттракционности» или завлекательного сюжета. Эта строгая, простая, неспешная картина на, казалось бы, далеком от меня деревенском материале настолько человечна и поднимает столь весомую и важную тему социальной памяти, что кажется мне переросшей рамки обычной репертуарной киноленты, показанной «вторым экраном».

«Случилось это осенью сорок первого, когда наши части отходили с боями. За околицей глухой смоленской деревни женщины — Елизавета Егоровна Петюнина и Александра Матвеевна Громова — нашли двух убитых бойцов. По стреляным гильзам, по тому, как лежали бойцы, было видно, что дрались они до последнего патрона и погибли геройской смертью. Женщины спрятали их и ночью, тайком от немцев, похоронили: сами сколотили гробы, сами вырыли могилу...»[5]

...И вот сегодня, как и ежедневно, подруги сидели на лавочке возле могильного холмика — того, на опушке. Падал медленный пухлый снег и ложился на могилку, которую накануне они старательно очищали от заноса.

«— Ой, снежок, снежок, — вздохнула Шура. — Зачем же ты нам работы прибавляешь?

А Лизу заботило другое:

— Весной у Леночки в школе рассаду возьмем... получше. Всю могилку обсадим. Красиво, чисто будет. — Она помолчала. — Пусть молодежь наша помнит — жизнь-то, она все вперед бежит... Тридцать лет как война кончилась!»

...Так шли дни, но не все они выдавались тихими. У бабы Лизы характер со старостью все ожесточался, и вот однажды она по пустяковому поводу раскричалась, разжигая себя все злее:

«— Я скажу нет, а ты — пожалуйста! Я скажу да, а ты поперек!.. И всегда по-твоему выходит. Тихая-тихая, а водишь меня, как овцу на веревочке!..

Шура наконец не выдержала:

— Ох, Лизка, черный у тебя рот.

— А у тебя душа черная!.. Хватит! С этой поры я тебя не знаю, ты меня не знаешь! И сей раз уж окончательно... Подыхать буду, прощаться не позову!

Она стала надевать пальтишко, но от волнения все попадала рукой в драную подкладку.

---

[4] Перрюшо А. Жизнь Ренуара. М., 1979. с. 75.

[5] Здесь и дальше все цитаты приводятся (с сокращениями) по литературному сценарию Ю. Дунского и В. Фрида «День Победы». См.: альманах «Киносценарии», 1975.

— Куда ты, бешеная? — испугалась Шура. — У тебя в доме стужа!

Лиза уже шла к выходу. Подруга выложила последний козырь:

— У тебя телевизора нету!

Хлопнула дверь, и Шура осталась в одиночестве...»

Но 23 февраля, в День Советской Армии, Лиза на опушке увидела Шуру, та лопатой раскидывала снег...

«Вечером они сидели у Шуры... На столе, кроме обычных двух приборов, стояли еще семь. И около каждого — налитая до краев стопочка...

— За родных наших... — сказала Шура. — Кого с нами уже никогда не будет! За их светлую память...

— И за наших двоих солдатиков, — добавила Лиза...»

В сенях раздались шаги. Вошел без стука бригадир Борис Емельянович.

И когда он произнес тост за погибших и выпил стопку, то беседа приняла вдруг неожиданный оборот:

«— В сельсовете разговор был. Что, мол, скоро День Победы. Сколько солдат полегло в наших местах, а памятника нету.

— Точно! — сурово сказала Лиза. — Давно бы уже пора.

— Пора! Но на всей нашей территории — ни

*«Вдовы».*
*Начало фильма.*
*Елизавета Егоровна (Галина Скоробогатова)*
*и Александра Матвеевна (Галина Макарова)*
*у братской могилы*



одной братской могилы. Вот только что ваша... И есть такое мнение, могилку эту в центр села перенести.

— То есть как? — обомлела Шура.

— Ну, перезахоронить солдат... У самого сельсовета, на площади...

— Ничего мы не знаем, — отрезала Лиза. — Где вы раньше-то были?.. А в пятьдесят втором? Не ты ли там распахать собирался?

Борис Емельянович опять вздохнул:

— Ну, это дело былое... А вы-то сами... Или вечно жить собираетесь? Что с могилкой станется, когда вас не будет?

— Вот тогда и перенесете. А покуда мы живы — не отдадим!

— Как это не отдадите? А если вас и спрашивать не станут?..

— Ты не пугай, Боря. Мы в сорок первом немцев не испугались, а тебя уж тем более!..

— И Советскую власть не послушаете?

— Над могилкой этой ни у кого власти нет. Только лишь у нас, — не сдавалась Лиза».

А когда Борис Емельянович, взяв с собой фотографию одного из погибших, чтобы послать ее в газету, ушел, опять разгорелась ссора между подружками, пошли привычные взаимные попреки, но обе они так и не поняли, что же их ждет впереди.

Не стоит пересказывать все события, случившиеся после появления фотографии в газете, отметим лишь главные.

Председатель колхоза привез Лизу и Шуру в райком партии.

Приветливый секретарь райкома Веретенников усадил старух на диванчик и вслух прочел статью в газете:

«— Как известно, мы опубликовали эту фотографию... Прошел день, другой, а на третий было получено письмо: «Здравствуйте, дорогие товарищи из газеты. Это он! Он, мой родной, о котором я тридцать лет не могла ничего узнать. Мой сын Павел Васильевич Федосеев. Мой Пашенька»...

— Казалось бы, загадка разгадана, — продолжал секретарь. — И вдруг еще одно письмо. «А фамилия этого неизвестного, которого я признала на портрете, Писаренко Антон Демьянович. Это мой муж, с которым я прожила только годик».

Перечислив ряд фамилий, секретарь закончил:

«— А потом еще и еще. «Мой муж... Мой сын... Мой брат... Мой отец... Мой жених... Мой друг...»... Трудно поверить, но таких писем — больше ста...

— Больше ста! — вырвалось у кого-то.

— Эксперт-криминалист М. В. Воронков приступил к проверке. Используя новейшие научные методы, он сличил присланные в письмах фотографии с карточкой, которая хранилась все эти годы у Александры Матвеевны и Елизаветы Егоровны...

— Про нас, — подтолкнула Шура подругу.

— И выяснилось, что ошиблись все. Как ни больно, но об этом нужно сказать прямо. Мы узнали имена ста героев, но как зовут того, кто изображен на карточке, установить пока не удалось...

— Не удалось! — шепнула Лиза Шуре.

— Как нам сообщили, останки славных воинов девятого мая, в День Победы, будут торжественно перенесены и похоронены на центральной площади большого современного села Любцы. — Веретенников положил газету на стол. — Вот, товарищи Громова и Петюнина, какое великое дело вы сделали... Благодарим вас от всей души.

Он пожал обеим руки, и остальные тоже пожали».

Распорядившись насчет подробностей церемонии, оркестра, эскорта и прочего, секретарь опять обратился к старухам:

«— Как вы считаете, вроде все хорошо выйдет?

Наступило неудобное молчание. Наконец Лиза сказала:

— А мы никак не считаем. Мы против... Если б у них нашлись родные, мы бы слова не сказали, — пояснила Лиза. — А так они наши. Не надо их переносить».

Старух начали все хором урезонивать. Они продолжали упрямо молчать.

«Тогда первый секретарь сказал:

— Прекратим дискуссию, товарищи... Без согласия... Александры Матвеевны и Елизаветы

Егоровны мы не имеем права решать. Пусть они недельку подумают и скажут нам.

Шура и Лиза недоверчиво смотрели на него. Он повторил для них:

— Слово даю. Как вы решите, так и будет».

...Все началось по возвращении старух в деревню. Под дверью хаты оказались две телеграммы, наутро почтальон привез связку писем... Не будем передавать полностью их содержание. Приведем лишь один из эпизодов сценария.

...Старухи сидели на скамеечке у могилы. Аккуратный холмик уже засветился светло-зеленой весенней травой. На скамейке между Шурой и Лизой лежала связка писем.

И голоса тех, кто писал, мы услышим в картине.

«Я уже очень старая. Была бы получше, то обязательно приехала б на могилку к моему Лешеньке. Эксперт ошибся, а я ошибиться не могла. Я сердцем чувствую... Но не приеду. Ноженьки плохо ходят. А то и вас хотела повидать, посмотреть, какие вы хорошие...»

Шептали и другие голоса:

«Я никогда не могла свыкнуться с мыслью, что от моего отца ничего не осталось... Это страшное ощущение — нигде, ничего, пустота... Потом — странное чувство радости, находки. И теперь опять пустота. Но я все равно благодарна вам, дорогие...»

«Дорогие товарищи Громова и Петюнина! На фото, конечно, Петр Юрьевич Скулме. Его признали все родственники... В разговоре с дядей он всегда говорил, что в плен сдаваться не будет. Мы надеемся, что это действительно он, это в его характере...

...С каждым днем писем становилось все больше. Сначала Шура складывала их за ходики. Потом — в коробку из-под печенья».

Через неделю наступило худшее — прибыла целая комиссия.

...— Ну как, вы подумали?..

«— Это чтобы переносить? — спросила Лиза. — Нету нашего согласия».

Взорвался председатель колхоза:

«— Да какая вам разница, в конце концов! Что ходить подальше?.. Так я «газик» свой дать могу... Вот, перед всеми обещаю!

— И в пахоту дашь? — ехидно спросила Лиза.

— В пахоту, конечно, не дам. И в сев не дам, и в уборку... Но вам же и не каждый день надо. Вон я свою мать как любил — а сколько раз хожу к ней? Раз пять-шесть в год!

— А она бы к тебе сто раз пришла, — сказала Шура тихо...

— Я уж и не знаю, как вас еще умолять, — сказала Шанина... — Вот сколько людей пришло. Что же нам, на колени перед вами стать, что ли?

Шура поглядела на нее, привстала и вдруг сама бухнулась на колени:

— Миленькие, оставьте вы их нам!.. Не отымайте!»

...Конфликт фильма достиг кульминации. И перед зрителем возник вопрос, чью сторону должен он в нем занять?

Пока он решается, я позволю привести те свои доводы, точнее, ассоциации, которые возникли у меня во время просмотра картины. Несколько лет назад ушел из жизни один из самых одаренных советских живописцев Попков. Его тематика была скромна, строга и драматична. Созданный им цикл «Мезенские вдовы» стал гордостью нашего искусства.

«В цикле «Мезенские вдовы» тема вдовства, как вечно незаживающей раны, предстает перед нами во всей силе неутешного горя и величия духа русской женщины... Героини Попкова поднимаются до символа страшных бедствий войны, причиняющей людям боль и страдания. И сегодня мы отдаем дань признательности таланту художника, воплотившего с предельной правдой печаль народную» [6].

...А фильм, между тем, продолжался так: старухи шли по раскисшей проселочной дороге. За плечами котомки, в руках палки: путь предстоял нелегкий и неблизкий... На шоссе старухи ждали автобуса. Ждали, видимо, долго — народу на остановке скопилось порядочно...

«...Они выбрались из переполненного автобуса, осмотрелись. Это и были Любцы...

На центральной площади располагался сельсовет. Рядом был клуб, который сейчас ре-

[6] Салахов Т. Тем, кого знал и любил. Путь художника. — «Правда», 1982, 15 марта.



*Кульминация фильма. Елизавета Егоровна и Александра Матвеевна должны принять решение....*

монтировали — заляпанные краской стремянки, неопрятные бочки с известью...

— Сынок! — сказала Лиза, подойдя к одному из рабочих. — Не знаешь, где тут хотят героев хоронить?

— Вон там, бабуся. В парке.

Там, куда он показал, никакого парка не было. Был большой серый пустырь, вбитые в землю колышки и протянутые между ними веревки. Посреди пустыря два плотника, покрикивая друг на друга, строили что-то из горбыля. Еще двое сидели на скамейке, завтракали кефиром с булкой. Старухи постояли, оглядели неуютную эту площадь. Потом Шура сказала:

— Ну уж нет. Не отдадим.

Назад старухи возвращались на попутном грузовике. Они тряслись в кузове... Не хотелось разговаривать...

Шофер был хороший: довез до самой деревни, даже вылезти помог.

Еще издали Шура увидела, что возле ее дома толпится народ...

На крыльце сидела городская женщина лет сорока».

Бригадир закричал:

«— Гостей принимайте!.. — Почуяв недоброе, старухи замедлили шаг...

Женщина сошла с крыльца, побежала навстречу.

— Харитонова я, Ольга Семеновна. — Она поклонилась им низко, потом стала обниматься. — Это моего папу вы схоронили. Спасибо за это вам вечное!..

— Пойдемте в дом, — без улыбки пригласила Шура. — Отдохните.

— Я вас беспокоить особенно не буду, — заторопилась женщина. — Может, правда, еще моя сестра приедет. Нам только ночку переночевать, а как захоронят — мы сразу по домам. Ну и, конечно, на могилку хотелось бы сходить, на нынешнюю...

Она подхватила с земли и поднесла Шуре и Лизе по картонной коробке с изображением самовара.

— Я тулячка, значит, с самоварами... Это электрические, вам в подарок, — все говорила Харитонова. — Достали по знакомству, а потом и забоялись: вдруг у вас электричества нет?

— Есть. Все у нас есть, — вздохнула Шура. — Спасибо вам...

Снова шли старухи к могилке за оврагом, но на этот раз не одни...

...Шура первая поднялась по косогору и сразу увидела: на опушке леса стоит машина и какие-то люди сидят на их заветной скамеечке...

У могилы сидели трое: красивая, хорошо одетая женщина с накрашенными губами, черный мужчина в очках и длинноволосый парень в куртке с молниями.

— Здравствуйте, — спокойно сказала женщина, вставая навстречу... — Меня зовут Алла Владимировна. Это сын Виктор. А это мой муж, Генрих Аркадьевич Зарафьян... Огромное вам спасибо! В этой могиле лежит мой друг... Можно сказать, жених. Алеша Вишневский...»

— Там еще приехали! — кричали деревенские ребятишки...

Тут опять позволю себе остановить рассказ и привести еще одно свидетельство, подтверждающее не «выдуманность» и не преувеличение ради усиления драматического эффекта этой сценарной ситуации. Журналистка В. Луговская в газете «Омская правда» писала:

«Несколько лет назад переписка с красными следопытами, жившими на станции Казачья Лопань Харьковской области, привела меня на Украину. Помню школьный музей боевой славы... В школе, в поселке, живет, горит, не угасая, память о войне.

Помню, какой болью отозвались в сердце такие цифры. В Богодуховском районе, на Харьковщине похоронено в братских могилах 5144 воина, из них только 2284 известных. В селе Иваново-Шейгино спят вечным сном 24 неизвестных солдата, в деревне Сенной — 132, в Киянах — 118... Но погибали-то они известными, и были у них матери, жены, невесты, дети, до сих пор родные живут надеждой. Вдруг придет долгожданная весточка, и узнают они, куда ехать, чтобы поклониться низким земным поклоном» [7].

...В лесу Виктор нарубил веток, сказал Леночке:

«— Глупо как получилось. Я матери говорил не ездить, но она же у нас такая энергичная. А тут, оказывается, вон сколько претендентов... Зачем вспоминать самое тяжелое, что было в жизни?..»

Лена нахмурилась и, не задумываясь, ответила теми самыми словами, которые, по-моему, выразили весь смысл фильма:

«— В твоей жизни ничего тяжелого пока еще не было. Ты даже не знаешь, можно это забыть или нельзя».

И когда маменькин сынок пробовал возразить, она добавила:

«— А они не плохое вспоминают. Они вспоминают самое хорошее, что у них было...»

Думаю, и читатель давно понял, что за этим житейским случаем просвечивает одна из важнейших и драгоценнейших тем — тема плодотворной и объединяющей силы человеческой памяти. Особенно если это память не только о себе и своих личных делах, но о судьбах других людей, о радостях и горестях вскормившей тебя земли...

И это понимал секретарь райкома Веретенников. Когда комиссия доложила ему, что хотя гости уже едут и официальная программа составлена, но старушки пока «кобенятся», то, как сказано у авторов, «он даже покраснел от злости.

— У старух никого нет. Это вам прекрасно известно. Все их мужчины убиты на войне и невесть где похоронены... Только эта могила близко. Все, что у них осталось в жизни... И я свое слово сдержу. Хоть гром греми!.. Если не дали согласия — отменю всю церемонию!

— Но как же, — растерялась Шанина. — Уже и область в курсе.

— А вот так же!.. Мне выговор влепят, но и вам непоздоровится! Всем!.. Мы еще на бюро поговорим!»

...В бревенчатой избе тем временем идет своя жизнь. Постепенно, ненавязчиво разворачивается и вторая важная тема: случайно встретившиеся и очень разные люди открывали в других и в самих себе новые, лучшие стороны своих характеров. Устанавливались те связи, что возникают в часы и минуты душевного напряжения и взаимопонимания.

---

[7] Луговская В. Пока сердце бьется... — «Омская правда», 1977, 8 сентября.

Мне за рубежом часто приходилось выслушивать, и не только от недругов, упреки — зачем в нашем искусстве мы по-прежнему вспоминаем о войне. Многие видят в этом лишь то, что их ежечасно учат видеть — агрессивный «милитаризм» Советской страны...

...Бывший солдат Галкин чинил крышу, а внизу во дворе пилили дрова Зарафьян с Киреевым.

— Вы не рвите, тяните пилу спокойно к себе, — инструктировал хоть и тоже городской, но опытный Киреев Зарафьяна. Но того занимали более сложные проблемы:

«— Война — это как атомный взрыв. И мы все — облученные, — сказал он невпопад... — Война все сидит в нас и дает вдруг рецидивы... Снова вспыхивает боль, снова слезы... Возьмите мою Аллу. Такая рациональная, уравновешенная женщина — а вот, пожалуйста...

— Скажите, — грубовато и сочувственно спросил Киреев, — вам не обидно, что она так? Вы все-таки муж, а она едет как бы к другому... И еще вас тащит за собой...

— Нет. Мне даже приятно, — Зарафьян вдруг улыбнулся. — Я, честно говоря, от нее не ожидал.

— Конечно, хорошо, — помолчав, сказал Киреев. — Нельзя забывать. Память — это совесть... Ладно, поехали.

Они снова принялись пилить...»

А события развиваются дальше. Из Москвы приехал следователь: он должен присутствовать при вскрытии могил, поскольку присланные фотографии не позволили установить личность погибших. А истину могут прояснить и какие-то личные вещи: портсигары, зажигалки, ложки, перочинные ножи...

— Может, кто-нибудь вспомнит, что могло быть при вашем родственнике? — обратился Воронков к присутствующим.

Тут громко и сбивчиво заговорила Вера Харитонова:

«— Я помню!.. Вот увидите, вы завтра ключ найдете!.. Английский ключ, беленький, от двери.

Следователь сделал пометку в блокноте...

— А почему вы думаете, что он на фронте носил с собой ключ?

— А я уверена! — от волнения Харитонова даже встала. — Последний день, когда он уходил на войну, я на всю жизнь запомнила. Хоть и малая была...»

Здесь необходимо обратить внимание на смелое изменение структуры сценарного повествования. До этого момента оно оставалось в привычных традициях последовательного и объективного бытописания. Но авторы и режиссер почувствовали, что веление темы требует резкой смены стилистики — вступает монтажно-субъективное ви́дение, но оно не остается в пределах давно известного приема «флешбек» — личных воспоминаний. Короткие новеллы, оставаясь «персональными», продуманы и отобраны настолько тонко, что в целом не сужают, а расширяют тему народного характера Отечественной войны. Причем здесь следует отметить забытую многими кинодраматургами возможность характеристики человека или ситуации через вещь, предмет — з н а к  в р е м е н и.

Авторы «Вдов» раскрывают тему через рассказы о вещах, которые могли остаться у воинов.

Перескажу вкратце лишь финалы новелл.

«Уже с чемоданом в руке, Максим поцеловал по очереди дочерей, обнял Ольгу.

— Ну, пока. Не реви.

Ольга заплакала еще громче, повисла на нем. Максим выгреб из кармана мелочь, ключ, положил все на стол, потом передумал и снова сунул ключ в карман:

— С собой возьму. Без стука вернусь, учти.

Он махнул рукой на прощанье и ушел по длинному коридору...

— Этот ключ обязательно у него. Никуда не мог деться, — закончила рассказ Харитонова.

Ее слушали тихо и внимательно, вспоминая каждый свое...

— Знаете, — медленно произнес Киреев. — А я, пожалуй, вспомнил. Сам я с Магнитки. Что называется, потомственный сталевар... А тогда, конечно, был пацан. Четырнадцать лет...»

На войну уходил старший брат Владимир. И когда уже раздалась команда строиться, он попросил:

«— Семен Семенович, разрешите в цех. На одну минуту!.

Они вбежали в цех... Сталевар протянул ему ковшик с длинной ручкой. Володя зачерпнул жидкого огненного металла...

На глазах у всего строя он веером выплеснул металл в лужу... Ребята глядели с недоумением на закипевшую воду. А Володя вынул из воды еще не остывший комочек металла и, перебрасывая с ладони на ладонь, закричал:

— Налетай-расхватывай! Для крепости, для закалки и для памяти!

(...) Ребята вылавливали из воды крохотные слиточки металла. Одну такую стальную каплю подобрал и младший брат Анатолий...

Киреев обвел глазами слушателей....

— Я эту стальную слезинку до сих пор сохраняю... И Володька, скорее всего, тоже берег...

— Я тоже вспомнила, — робко заговорила Филипенко... — Только не знаю, рассказывать или нет.

— Почему не рассказывать? — удивился председатель. — Это дело большой важности.

— Да я знаю... Но просто как-то даже неудобно. Я молодая была, такая глупая.

Тетя Шура улыбнулась ей через стол.

— Думаешь, старые больно умные? Расскажи, милая.

...С грохотом летят по деревне разукрашенные лентами телеги. На передней два гармониста, на второй жених с невестой, а дальше — гости поют, свистят, хохочут...

Жених в гимнастерке с курсантскими петличками... Лицом он очень похож на красноармейца с фотографии...

— Горько! Горько! Чистая полынь!

Пожав плечами, курсант поцеловал невесту. Это Галина Филипенко. Но какая молодая, какая красивая!..

...За перегородкой гости допевали песню про танкистов, а старушка говорила невесте:

— Вот тебе, Галина, от меня. Тебе и Петеньке.

Из жестяной коробочки от зубного порошка «ТЭЖЭ» она вынула два ясных золотых колечка.

— Обручальные, — объяснила старушка. — Чтобы, значит, не самокруткой, а честь по чести... Мы с покойником сорок лет носили, а вам дай бог еще подольше...

Но курсант думал по-другому:

— Нет, бабушка. Это совсем ни к чему. Комсомольцы и вдруг с колечками! Прямо курам на смех...

— Никакого тут смеха нет, — грустно сказала бабушка. — Сроду были кольца... В знак верной любви...

Молодые вышли к притихшим гостям.

— Чего заскучали? — весело спросил жених. Никто не улыбнулся в ответ.

— Петро, — заговорил худой носатый старик... — Матвейка вон со станции приехал. По радио сказали: война с Германией...

...Наступила ночь. Молодые остались одни в комнатушке за перегородкой...»

Галя сказала чуть не плача:

— Пускай все будет, когда ты с войны вернешься. Я тебя буду ждать...

— А так не ждала бы?.. Что тебе в голову вскочило?

— Просто я знаю... Ну, чувствую: если послушаешь меня, значит, скоро вернешься. Никакая пуля тебя не догонит.

— Ну, это уж прямо суеверие... Я и так вернусь!.. — чуть не крикнул Петр. — Ты что, сомневаешься?.. Да мы их в два счета расколотим. Месяц, другой, и войне конец!

— Вот и подожди. Ведь сам говоришь — недолго... А я тебя буду ждать верно и честно...

— Ладно, — сказал он. — Давай так посидим. Все равно часа через два уже собираться.

Галя благодарно улыбнулась. Потом взяла с подушки кольца, надела одно себе на палец, а другое положила мужу в карман гимнастерки.

— Петенька, увези с собой. Не хочешь, не надевай, но только чтобы оно всегда с тобой было... А я свое никогда не сниму...

Все невольно поглядели на руки Галины Филипенко. Да, тоненькое колечко было на месте — на безымянном пальце левой руки, как полагается вдове...

— Я, товарищ Воронков, уверена: Петя свое колечко до самого конца хранил...

(...) Первым заговорил Галкин:

— И что же у тебя с тех пор никого не было?

— Можно сказать, что и не было, — почти виновато ответила Филипенко...»

Следователь спрятал блокнот:

«— Спасибо, товарищи, за помощь... Но, конечно, сведений маловато. А заинтересованных лиц много, очень много...

Он вынул из портфеля папку... и вывалил на стол кучу фотокарточек.

Старухи и приезжие с почтением и печалью смотрели на рассыпанные по столу молодые лица...

Помолчав, следователь Воронков собрал фотографии и снова уложил их в папку, как в маленькую братскую могилу...

Лиза отозвала председателя в сторонку.

— Скажи, кому надо: пускай переносят... Даем наше согласие...

Ранним утром девятого мая и приезжие, и свои деревенские собрались у опушки леса...

Тетя Шура с бабой Лизой, обе в черных платках, стояли у деревьев...

Работа подошла к концу. Солдаты чистились, одевались... Военком и Деев помогали заколачивать крышки двух гробов.

Следователь Воронков встал, стянул и бросил на землю резиновые перчатки.

— Товарищи, должен всех огорчить... Никаких новых данных... Ни личных вещей, ни документов...

Сестры Харитоновы тихо заплакали. А старухи стояли, глядя в землю, одинаково сложив руки на животе.

— Выходит, ничьи? — угрюмо сказал Киреев. — Нет. Так быть не может... Наши они. Всех нас... Правда, бабушки?

Оркестр заиграл траурный марш...

Гробы поставили в кузов украшенного красно-черными полотнищами грузовика, и процессия тронулась...

— На земле нашей война давно отгремела. Но в сердцах у нас она еще шумит, — говорил с кумачовой трибуны секретарь райкома Веретенников.

Площадь была забита народом. Вместе со всеми слушали речь секретаря Шура и Лиза...

Один за другим прогремели три залпа. Зазвучал печальный марш. Гробы стали опускать в могилу...

Зарыдали Шура и Лиза. Да и ветераны на трибуне моргали глазами, стараясь не уронить слезу....

— А теперь, товарищи, приступим к закладке парка памяти погибших героев, — сказал в микрофон Деев... — Александру Матвеевну Громову, Елизавету Егоровну Петюнину, а также всех приехавших к неизвестному солдату, просим посадить по дереву в память своих сыновей, мужей, братьев, не вернувшихся с войны...

Деев снова наклонился к микрофону:

— Товарищи! У нас остались саженцы. Давайте сделаем так: те, у кого есть погибшие на войне родственники, тоже могут в их память посадить дерево!..

Через минуту уже сотни людей заполнили пустырь — почти все, кто был на площади. Люди хватали оставшиеся деревца, толкались, кричали, звали кого-то... Не рассчитал, не обдумал Деев свое предложение. Но все равно, он не жалел об этом.

— Не волнуйтесь! Не толпитесь! — кричал председатель в микрофон. — Еще привезем саженцев! И лопат привезем!.. Всем хватит!..»

...Кажется, только в этом месте разошлась сценарная запись с кадрами фильма. Режиссер внес в ситуацию ноту печального, я бы сказал, тонкого, чаплиновского юмора... Нерасторопным старушкам как раз и не хватило саженцев...

«Старухи направились от дороги к лесу.

На опушке они остановились у черного прямоугольника свежей, наспех утрамбованной земли. Скамейки их уже не было — только два колышка торчали из травы... Шура с Лизой постояли молча и пошли к деревне».

И опять встают фигуры с полотен Попкова: «Серия «Мезенские вдовы» не только открыла нового героя, стоявшего вне рамок представлений об идеале, привычных советскому искусству. Своих героев художник утверждает как актуальнейший нравственный прецедент для современника. Попков ищет и находит людей, сумевших сохранить всю полноту человеческой ценности и достоинства среди нелегких исторических испытаний...

Рисуя лица своих старух, Попков размышляет именно о великой нравственной традиции народа...» [8]

---

[8] Морозов А. Традиции нравственности. — «Творчество», 1979, № 4, с. 18.

Финал фильма «Спасибо вам вечное!»



Не зря у меня рождаются ассоциации с живописью: уж очень бедна оказалась кинокритика перед лицом фильма. У меня в руках тоненькая папка, где еле наберется десяток печатных откликов. Значит, оправдался мой начальный суровый приговор тем, кто обязан был по голосу совести довести до зрителя такую нужную народу ленту.

Справедливость требует отметить, что немногочисленные рецензенты оказались отзывчивыми на те особенности стилистики режиссера, о которых я упоминал вначале.

Вот как точно отметила Л. Закржевская умение Микаэляна создавать атмосферу фильма: «...подкупающая правдивость «Вдов» заключается даже не в безупречной драматургии фильма, а скорее, в том материальном, жизненном наполнении, которое обретает здесь самый замысел вещи...

Достоверность, узнаваемость во многих, подчас мимолетных деталях и штрихах: как, шутливо препираясь, ловили старухи галчонка на пригретом весенним солнцем, еще рыжем от прошлогодней травы косогоре; как, решившись «разжиться» примерно на пятерку, продавали фиалочки на станции; как приструнила взглядом деликатная баба Шура увлекшуюся вкусной городской рыбкой бабу Лизу; как пожалели они «инкубаторских» поросяток, которые ни травки не видят, ни лужицы поваляться; как расчищали они могилку от снежных заносов и трогательно, по старинке, подкладывали покойным печенье, конфеты, яйца и «Лайку» — а может, они курящие были...

Да, «Вдовы» — фильм о том, как победили в грозную годину. О неистребимости народной памяти» [9].

Отличительная особенность таланта Микаэляна — умение создавать актерский ансамбль и работать с ним. Так и здесь выбор на роль Шуры и Лизы актрис Галины Макаровой и Галины Скоробогатовой оказался безукоризненным.

В мою обязанность входит, по-видимому, обобщить те выводы, которые может сделать для себя каждый режиссер, изучающий поэтику кино.

Первый: инициатива и о т в е т с т в е н н о с т ь художника за выбор темы, возникающей из правды народной жизни, но без какой-либо попытки приспособиться к «конъюнктуре».

---

[9] З а к р ж е в с к а я Л. На безымянной высоте. О новом фильме «Вдовы». — «Советская культура», 1978, 21 марта.

Второй: главенство **этического** начала в полном согласии с внутренней эстетической потребностью художника.

Не могу не вспомнить поэта Д. Самойлова, чья поэзия мне так близка: «Если у нас бывал перекос в сторону декларативности, то теперь перекос в сторону самовыражения... Но дело-то в том, что самовыражение без нравственного мерила, без нравственной шкалы уравнивает все со всем, то есть самовыражение человека, у которого болит зуб, равно самовыражению Некрасова, видящего, как секут на площади женщину. Я полностью не принимаю это точку зрения»[10].

Третий: понимание ведущего значения драматургии, основанной на фактах реальности, но преображенных художниками по законам искусства.

Четвертый: отбор выразительных средств, вырастающих из требований темы и материала.

И, наконец, пятый, уже более частного порядка: о возможностях художественной трактовки военной темы. Является ли «баталистика» ее единственным и всеисчерпывающим решением? В истории живописи мы знаем немало отличных примеров «батального жанра». В частности, закономерен и такой своеобразный вид, как батальные круговые панорамы (объединяющие живописные фоны с реальными предметами на первом плане): «Оборона Севастополя», «Бородинская битва» и другие. Аналогичные произведения знаем мы и в кино, но я убежден, что возможности экрана отнюдь не исчерпываются массовыми сценами и пиротехническими эффектами...

Незабываем траурный «вальс березок» в сцене гибели Бориса в фильме Калатозова — Урусевского «Летят журавли», но еще сильнее в нем же эпизод проводов на фронт. Мы, профессионалы, можем по достоинству оценить труд, который вложен помощниками и ассистентами режиссера (в данном случае Беллой Фридман) в нахождение, выбор, расстановку людей, лиц прощающихся пар, что врезаются в память на всю жизнь[11].

...Нельзя забыть переворачивающийся в глазах Алеши вражеский танк в «Балладе о солдате», и промелькнувший поезд в «Чистом небе», и взлет камеры от окопа в поле в «Судьбе человека», и похороны Щорса; не забыть, как тащит после боя раненого на плащ-палатке, тащит бесконечно долго, изнемогая от сверхчеловеческих усилий, курносая санитарка в эпопее «Они сражались за Родину» и как в хроникальном кадре крестит старуха на околице деревни проходящих солдат...

За последнее время мне посчастливилось встретиться еще с несколькими фильмами, имеющими, по-моему, непреходящее значение как документы священной **памяти**. Не знаю, по какому ранжиру их числить, ибо картины такого типа принято относить к «хроникально-документальным», но мне хочется называть их подлинно художественными.

Это цикл из четырех новелл под названием «У войны не женское лицо», задуманный и осуществленный известным белорусским режиссером В. Дашуком, автором ряда интересных документальных лент.

Каждому известно, как трудно любого собеседника (даже из числа очень близких людей) вызвать на откровенную и доверительную беседу. А уж перед киноаппаратом — и говорить нечего; один его вид сковывает людей, инстинктивно заставляет позировать, убивает естественность, а вместе с ней и правду.

Особенно когда темой становится воспоминание о тяжких и трагических событиях, в частности времен войны. Но вот В. Дашук и его бригада поняли, какую огромную ценность для истории могут представить свидетельства (так и хочется сказать — исповеди) четырех из числа тех **сотен тысяч** девушек, что прямо со школьной скамьи ушли на небывало тяжкий ратный труд в качестве санитарок, связисток, сестер милосердия.

---

[10] «Вопросы литературы», 1978, № 10, с. 222.

[11] Надо сказать, что это особый дар, редкий и малооцененный, но имеющий большое значение в режиссуре фильма — умение выбрать «портрет», «типаж»; в группе С. Эйзенштейна это замечательно делал М. Штраух, у В. Пудовкина таким талантом обладал М. Доллер. Не могу не вспомнить без благодарности и работника нашей группы В. Шуваеву, на чью долю выпало в фильме «Ленин в Париже» организовать в Москве подбор парижской толпы и персонажей эпохи Парижской Коммуны и 1911 года, с чем она и справилась отлично.

Уже отдано должное подвигам наших фронтовых операторов: благодаря их бесстрашию и умению создана кинолетопись Великой Отечественной, но ведь не всегда удавалось (а иногда и не рекомендовалось) снимать быт и детали будней войны. Убежден, что в киноархивах еще будут найдены и обнародованы кадры, нисколько не умаляющие, но, напротив, возвышающие цену народного подвига.

Вот такие редкие (и столь, увы, короткие) кадры удалось разыскать и оценить по заслугам бригаде В. Дашука, но ведь не ограничился он просто вставками (или, на нашем языке, «перебивками») между рассказами героинь, а режиссерски замыслил их, как куски, уже «остраненные» памятью, врезывающиеся в нее навсегда, преследующие иногда как тяжкий сон, а иногда освещенные радостью и гордостью за спасенные жизни бойцов, — словом, не «иллюстрации», а образы, подсказанные совестью.

Для этого режиссер и оператор «растянули» способом размножения немногие кадры, бывшие в их распоряжении, и тем самым придали им другой ритм — замедленный и от этого по-новому исторически весомый. Казалось, простой технический прием искусственного «рапида», а приобрел в руках мыслящих художников новое образное значение.

Что же касается основного материала — рассказов четырех сегодня уже пожилых женщин, о том, что пережили они на войне, чему научила она их, что пришлось им перенести, как оценить, — это удивительно. И для меня, также иногда занимавшегося кинорепортажем, остается тайной, каким умением и чуткостью удалось В. Дашуку «разговорить» их. А ведь именно на их долю выпало ежедневно видеть бедствия, спасать, выхаживать, часто ценой своей жизни, не в тылу, а на самой передовой, воинов, отдававших кровь ради нас, оставшихся жить сегодня.

Итак, вот еще одно доказательство, что в любом виде кино, в том числе и в документальном, важны прежде всего талантливый режиссерский замысел, выдумка, решение, изобретение, смелость.

Известно, с какой страстью призывал в свое время Владимир Маяковский больше и подробнее снимать сегодняшний день С поэтом в ногу шли лишь Эсфирь Шуб, Дзига Вертов и отдельные операторы-хроникеры, а сегодня мы расплачиваемся за недооценку этого призыва. Как не хватает, уже не только нам самим, но и истории кинохроники о людях, творивших ее.

Поэтому так велика заслуга режиссера-оператора В. Трошкина и его бригады, что держит под своим наблюдением всю героическую стройку БАМа.

Причем их зоркий глаз не ограничивается методом постоянной фиксации этапов пути. В каждом фильме этого цикла, выросшего в течение лет уже в ценнейшую эпопею, режиссерский и сценарный замысел предусмотрел с самого начала проследить рост и судьбу конкретных людей: наряду с их трудом, протекающим в тяжелых условиях борьбы с природой, подметить то с юмором, а то и с грустью, все то, что составляет полноту и правду жизни.

Особенно принципиально значительна работа В. Трошкина и его соратников, если сравнить ее с аналогичными попытками американских якобы документальных или откровенно игровых «сериалов» типа нашумевшего «Далласа», где кинокамера бесцеремонно врывается в жизнь людей лишь для того, чтобы показать самые «сенсационные», а по существу, сплетнические и грязные истории семейных и служебных отношений.

Один бойкий американский журналист сравнил телевизор со стиральной машиной, но он забыл прибавить, что в нее заправляют грязное белье, чтобы оно оттуда вышло чистым — у них же, наоборот, оно выбрасывается еще более грязным, а часто и обагренным кровью...

Что ж, наши потомки будут иметь возможность беспристрастно оценить сегодняшние «ленты памяти» двух противоположных социальных миров.

В дополнение к размышлениям о возможностях не только игрового кино, то есть не только образной реставрации истории, приведу слова из дневниковых записок замечательного советского писателя Э. Казакевича:

«Я думал о том, верен ли метод беседы с

людьми... Можно ли таким путем восстановить картину?.. Этот метод не только единственно возможен, но и в принципе верен. Не надо только рассчитывать получить от каждого собеседника полную или широкую картину прошедших дней; надо терпеливо собирать по крупицам — у каждого то, что я бы увидел непременно, если бы был тогда здесь. Терпеливо, спокойно» [12].

И В. Дашук и В. Трошкин доказали плодотворность этого метода исследования, восстановления и сохранения исторической памяти, не соблазнившись, так же как и С. Микаэлян, обстоятельствами конъюнктурности или «самовыражения», и за это честь им и хвала.

Возвращаясь же к фильму «Вдовы», повторю, что в нем рассказывается о народном подвиге без единого батального кадра, и мне хочется напоследок целиком согласиться с мнением одного из немногочисленных рецензентов фильма Л. Дувиной: «И станет воочию ясно, насколько еще жива память о мужестве советских воинов у нашего народа...

Надо отдать должное режиссеру С. Микаэляну: доброту сердца его самого, кстати, прошагавшего всю войну, обнажают эти кадры, и мы благодарим его за такую память о героях войны» [13].

С этим чувством я могу распрощаться с фильмом «Вдовы» и обратиться ко второму примеру — к художнику, чьей основной темой также всегда являлась память. Это Ален Рене.

*(Окончание следует)*

---

[12] «Известия», 1983, 4 марта.
[13] Дувина Л. Поклониться матери... — «Ленинское знамя», Липецк, 1978, 19 февраля.

*А. Зись*

# Фильм как эстетическая реальность

«Эстетика фильма» [1] — новая книга известного советского искусствоведа В. Ждана — появилась спустя десятилетие после одного из первых в современной отечественной киноналуке трудов, систематически освещающих теоретические проблемы кинематографического искусства, — его же книги «Введение в эстетику фильма».

Ограничительное слово «Введение» в названии первой книги было точным: не только потому, что автору предстояло наметить подступы к проблематике, еще не ставшей предметом комплексного научного исследования, но и потому, что тогда, десять лет назад, сам кинематограф сравнительно недавно оставил позади «введение» в период своей зрелости, во многом обусловленный творчеством выдающихся мастеров советского киноискусства.

Еще и века не исполнилось искусству кино, но с каждым десятилетием оно все полнее обнаруживает свою специфику, выявляя ее во многих идейно-художественных аспектах: в поступательной дифференциации и интеграции стилей, жанров и жанровых разновидностей; в усложняющихся отношениях с литературой, музыкой, театром, живописью; во все более глубокой специализации кинопрофессий и во все более тесном их взаимодействии в процессе производства фильма; в расширяющихся границах образного постижения действительности и в обогащении киноязыка, в развитии творческого метода и его художественных направлений, школ, течений...

Важно учитывать, что осмысление творче-

---

[1] Ждан В. Эстетика фильма. М., «Искусство», 1982. Ссылки в тексте даются по этому изданию.

ского опыта, как и всякое обобщение, — результат исторического подхода к эмпирическому материалу. Кинопроцесс, так сказать, «сам себя обобщает», если следить за ним в средоточии его социально-эстетических проблем и художественных явлений. Однако подчеркнем, что аналитическое исследование кинематографа плодотворно, когда оно неотрывно от общей теории искусства и шире — от марксистско-ленинской эстетической теории.

История фильма сама как бы «вводит» в его эстетику, к которой каждое десятилетие добавляет свой опыт, переплавляемый исследователем в теоретические положения. Именно так понимает предмет своего анализа и свою задачу автор рецензируемой работы. «Специфика каждого вида искусства не абсолютна. Она неразрывно связана с историческими условиями и обстоятельствами своего времени. Она исторична и диалектична» (с. 5).

Основная и сквозная проблема книги В. Ждана — природа киноискусства в историко-теоретическом освещении и роль кино в духовной культуре зрелого социализма, призванной художественно выражать образ жизни нового человека и нести миру правду о великих исторических свершениях общества, построенного на принципах реального гуманизма. Естественно поэтому, что эстетику кинематографа автор рассматривает в органичной связи с природой искусства в целом, справедливо полагая, что специфика каждого отдельного вида искусства — это его качественная определенность как особой области художественной деятельности и художественного познания мира. Но выявить эту определенность невозможно ни путем простого перечисления тех его признаков, которые изучает частная теория искусства, ни указанием на существенные стороны данного вида художественной деятельности, взятые лишь в системе общеэстетических дефиниций. Первый способ превращается в более или менее подробное эмпирическое описание, не ведущее к научному пониманию специфики предмета; второй растворяет особенное в общем, характеризуя тот или иной вид искусства таким образом, что сконструированное теоретическое представление либо не вбирает в себя существенных именно для данной отрасли художественной деятельности частных проблем, либо содержит их в неявной форме, в скрытом виде. Вот почему в последние годы в советской эстетической литературе наметилась плодотворная тенденция к интенсификации контактов между общей теорией искусства и частными отраслями искусствознания; появляются теоретические исследования, посвященные эстетике театра, музыкальной эстетике, эстетике архитектуры. В русле указанной тенденции и следует рассматривать книгу В. Ждана «Эстетика фильма».

В этом отношении книга по своему характеру выходит за пределы киноведения и приобретает более широкий смысл, участвуя в движении общего искусствознания, в выявлении взаимоотношений философской и частных теорий художественного творчества. На материале киноискусства автор решает некоторые вопросы, относящиеся не только к искусству кино. Методологически книга строится на основе диалектики общего и особенного: онтологически общее выступает через особенное, особенное является носителем общего.

Автор безусловно прав, полагая, что специфику киноискусства невозможно понять ни только «изнутри», оставаясь в пределах теории и истории кинематографа, ни лишь «извне», оперируя определениями общей эстетики, созданными и отработанными на материале видов искусства, сложившихся задолго до возникновения кинематографа. В исследовании эстетики фильма В. Ждан исходит из сложности кинематографического творчества, обусловленного синтетической природой экранного искусства, в котором в новом художественном сплаве, в новом идейно-эстетическом качестве представлены самые разнообразные выразительные средства. Разработка данной проблемы требует подлинного историзма мышления.

Возможны, конечно, различные пути и методы анализа того, как художественные компоненты фильма синтезируются в новую эстетическую реальность.

На первый взгляд, самым прямым и непосредственно ведущим к цели может быть разделение исследования на два этапа: расчлене-

ние на компоненты и определение особенностей каждого из них, а затем — рассмотрение особенностей их взаимодействия. Но этот путь, обладающий определенными достоинствами и отнюдь не «закрытый» киноведению, чреват тем, что легко ведет к описательности и схематизму. Описательность здесь возникает обычно потому, что в разных кинематографических жанрах соотношение элементов, образующих киносинтез, различно, и бесконечные характеристики примеров не дают общего представления ни о специфике каждого из компонентов фильма, ни об уникальном их взаимодействии в эстетической системе произведения экрана. Схематизм же зачастую неодолимо встает на подобном пути по той причине, что в науке об искусстве разделять, расчленять и характеризовать расчлененное целое — еще не значит властвовать над материалом. Наоборот, это чаще всего означает эмпирическое подчинение материалу, и кажущееся преодоление такого подчинения может привести к образованию суммы категорий, игнорирующих живую реальность искусства! К сожалению, подобная схематизация еще встречается в исследованиях, посвященных как характеристике синтетических искусств, так и проблемам синтеза видов художественной деятельности в целом. Отметим, что этот путь давно протоптан в буржуазной позитивистской эстетике; но его обманчивая перспективность порой побуждает свернуть на него и исследователей, далеких от сознательного следования эстетической методологии позитивизма.

В. Ждан принадлежит к тем исследователям, которым в равной мере чужды и схематизм, и априорность суждений, и эмпиризм. Автор «Эстетики фильма» рассматривает явления киноискусства не изолированно, а в контексте общего кинематографического развития, что дает возможность описывать и своеобразие кинопроизведений, и их типологические черты. В этом отношении особенно показательны две главы — «Сценарий как внутренняя форма фильма» и «Эволюция киновыразительности. Специфика кино и содержание времени».

В первой из них В. Ждан по-новому подходит к традиционной и, казалось бы, хорошо изученной сценарной образности и обнаруживает в ней неисследованные стороны. Анализируя сценарии и фильмы «Иудушка Головлев», «Председатель», «Мы из Кронштадта», «Журналист», «Люди и звери», и другие, обращаясь к кинодраматургии Александра Довженко, к творчеству Василия Шукшина, автор показывает, что соотношение сценарной и экранной образности — проблема более сложная (и в практическом аспекте, и в теоретическом), чем принято считать. Рассматривая большой фактический материал, В. Ждан показывает, как разнообразные поиски в области поэтики сценария определялись внутренними закономерностями кинопроцесса.

Во второй из названных выше глав эволюция киновыразительности рассматривается исторически. Многообразный и, на первый взгляд, неупорядоченный конгломерат экранных выразительных средств предстает как незамкнутая динамическая система, прочно, хотя и неявно связанная с общим идейно-художественным развитием, с запросами времени.

То же самое можно сказать и о главе «Эстетика модернизма и антифильм» — она построена по тому же принципу, что и вся книга В. Ждана.

Заслуга автора «Эстетики фильма» — прежде всего в выборе методологически четкого пути выявления специфики кинематографического искусства. Отправной точкой исследования В. Ждана становится анализ кинематографического образа — в его общих чертах, выявленных эстетикой на материале «старых» искусств, и в его специфических экранных характеристиках. Автор полагает, что специфичность кинематографического образа как раз теоретически и постигается благодаря сопоставлению особенностей художественного мышления вообще с идейно-эстетическим своеобразием мышления кинематографического.

Исходя из понимания художественного образа как одной из центральных и ключевых категорий марксистско-ленинской эстетики, методологически опирающейся на принципы ленинской теории отражения, В. Ждан показывает, что только анализ экранного образа мо-

жет подвести исследования к пониманию природы и специфики киноискусства. Не растворяя кинематографическую образность в эстетико-гносеологических определениях, В. Ждан отмечает своеобразие ее особой многомерности.

Автор «Эстетики фильма» считает главной своей задачей ответ на вопрос: что объединяет в кинообразе различные способы художественного обобщения? И отвечает на этот вопрос в ходе анализа самого процесса создания фильма.

Отмечая значение монтажно-драматургической композиции как основы, на которой вырастает природа экранного образа, исследователь, однако, далек от абсолютизации монтажа как единственного средства, в котором заключена «тайна» специфики кинематографии. И здесь интересно отметить, что, раскрывая природу кинематографического монтажа, автор хорошо показывает место монтажных приемов в. других искусствах. В специальной главе «Монтаж, его пути и формы» содержатся тонкие и убедительные наблюдения над тем, как, по выражению Эйзенштейна, общий монтажный принцип осуществляется «работой» в различных искусствах. Рассуждения автора, опирающегося на прочную киноведческую традицию, не ведут к снятию различий между принципами обобщения и выразительными средствами кино и других искусств. Напротив, способствуют выявлению генетических связей кинематографа с другими видами художественного творчества и помогают понять место кинематографа в современной системе искусств. Понять в аспекте синтезирующих процессов, характерных для современной художественной культуры, и осветить роль кино как фактора, влияющего в определенной мере на художественный язык других искусств. Теоретически доказательным выступает в книге В. Ждана положение о нерасторжимости драматургии и монтажа — положение, развернутое в системном анализе кинематографической специфики и сущности художественной образности фильма.

Достоинством книги является, подчеркнем это, твердое следование ведущему принципу марксистской методологии — историзму. Правомерным представляется стремление автора вести изучение динамики кинообраза в русле наблюдений над процессом исторического развития отдельных искусств как «непрерывным расширением, перемещением их диапазонов» (с. 67), перемещением границ каждого из искусств в пространство другого.

Здесь хотелось бы высказать одно замечание. Увлеченность автора исследованием природы киноискусства порой приводит к тому, что может создаваться представление, будто он готов рассматривать другие отрасли художественной деятельности как «предысторические» по отношению к кинематографу. Так, в книге сказано: «Экран в какой-то степени позволил музыке достигнуть этой «наивысшей отчетливости» благодаря ее совпадению со зрительным восприятием «предмета чувства», когда перед слушателем-зрителем открывается возможность наглядно, со зрительной точностью определить конкретную, вещественную форму того, о чем своим, особым языком рассказывает музыка» (с. 67). Я уверен, что автор не думал здесь давать оценочно-ранговую характеристику возможностей уяснения музыкального содержания вне связи с ним. Разумеется, музыка сама по себе не нуждается в з р и т е л ь н о й «наивысшей отчетливости», у нее есть своя с л у х о в а я «наивысшая отчетливость». Однако в анализе синтетической природы кинообраза фиксация изменений в типе музыкального воздействия правильна и интересна. Она вытекает из более общего положения о трансформации выразительных средств различных искусств, включенных в структуру фильма. «То же самое можно сказать и об остальных элементах кинематографического образа: сочетание их в рамках фильма многократно увеличивает силу воздействия каждого из них, позволяет им, взаимно обогащая друг друга, раскрывать предмет изображения с новых, неизвестных доселе сторон» (с. 67).

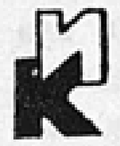
Как известно, становление кинематографической образности тесно связано с характером и уровнем технического прогресса, на основе которого смог появиться кинематограф и в дальнейшем сформироваться в самоценный вид ис-

кусства. В освещение этого вопроса В. Ждан вносит много нового. Глава «Кинематограф и технический прогресс» охватывает материал, ранее почти не интересовавший кинотеорию. Автор рассматривает историческую панораму материальных условий и средств, тесно связанных с развитием художественно-выразительной специфики киноискусства.

Анализ этих вопросов позволил В. Ждану интересно поставить и общеэстетическую проблему особенностей отражения действительности в реалистическом искусстве. Автор далек от мысли усматривать истоки реализма экрана в его изобразительных возможностях, связанных с техническим прогрессом, а справедливо исходит из того, что реализм киноискусства воплощается в идейно-художественной концепции, в содержании и форме фильма. В. Ждан хорошо показывает, что реализм как творческий метод может быть представлен на экране при помощи различных образных систем. Но он прав, утверждая значимость и самих средств выражения, в частности изображения «жизни в формах самой жизни». Дело, как подчеркивает автор, не в какой-то «естественной» реалистичности кино (на которой спекулируют приверженцы кинонатурализма), а в богатых возможностях сочетания «форм самой жизни» со специфически экранными выразительными средствами. А поскольку жизненный материал, доступный перенесению на экран, уникально многогранен, то одной из родовых черт киноискусства становится особое сочетание высшей меры изобразительной точности с условностью.

Понятно, что именно в силу многомерной изобразительности кинематографа его условность должна носить совершенно специфический характер. Центральные главы и разделы книги, представляющие несомненный киноведческий и общеэстетический интерес, — «Природа и мера условности в киноискусстве», «Структура фильма», «Сценарий как внутренняя форма фильма», — последовательно раскрывают диалектику «безусловности» и «условности» в языке кино. Содержание этих глав многопланово и насыщенно. Не входя в их изложение, отметим только, что проблема условности органически связана в авторском анализе с природой художественного образа, трактуемого не только в качестве субстрата эстетической реальности, не только с позиций художника-творца, но и учетом особенностей восприятия фильма. Автору книги, на мой взгляд, удается наметить плодотворный подход к изучению кинематографической условности как особого «ракурса вйдения» — зрительского видения «изнутри» экранного образа. Не комментируя здесь подробно интересную мысль автора о зрительском «перевоплощении» как одном из основ кинематографической условности, отсылаю читателя к соответствующим страницам книги (с. 168 и следующие).

В монографии сочетаются теоретический и исторический аспекты исследования. По жанру книга может быть определена как историко-теоретическая. История киноискусства, в первую очередь советского, представлена в теоретическом освещении. Четыре главы книги («Эволюция кинвыразительности. Специфика кино и содержание времени», «Эстетика модернизма и антифильм», «Преемственность и поиск», «Высокая правда метода») представляют собой теоретический очерк истории кинематографа — кинопроцесса, о котором выше было сказано, что он «сам себя обобщает», если изучать его с подлинно научных методологических позиций. Конкретным материалом этих глав стимулируется и постановка ряда новых теоретических проблем, выдвигаемых развитием современного кинематографа. Одной из них выступает в книге необычайно актуальная проблема традиций и новаторства советского киноискусства. Она особенно остра для нашего экрана сегодня, когда он развивается в сложных связях со «старшими» искусствами, с телевидением в контексте всей советской культуры. Анализом становления и рассмотрением современных проблем киноискусства социалистического реализма завершается это интересное и содержательное исследование.



*К 90-летию со дня рождения В. В. Маяковского*

# «Привет кинематографу...»



*В. Маяковский.*
*Фотография снята в ателье кинофирмы «Нептун» в 1918 году*

*Р. Дуганов*

## Маяковский в «Кине-журнале»

Как обнаружилось сравнительно недавно, наши знания о кинематографической биографии Владимира Маяковского далеко не полны.

Самые первые его публицистические выступления, а именно, три статьи о театре и кинематографе, напечатанные в «Кине-журнале» в 1913 году, вызвали тогда резкую полемику, и, поскольку имя поэта больше на страницах журнала не появлялось, утвердилось мнение, будто редакция отказалась от сотрудничества с Маяковским. В действительности это было не так: Маяковский стал одним из ведущих сотрудников «Кине-журнала» — согласно справочнику 1916 года «Вся кинематография» [1], самого большого в мире и самого распространенного в России кинематографического издания.

В 1913—1915 годах Маяковский регулярно помещал там статьи и фельетоны, подписывая их различными псевдонимами.

Потребовалось большое количество разнообразных косвенных «улик» и сложных сопоставлений, не говоря уж о тщательном текстологическом анализе, чтобы убедиться в том, что многие подписи — В. Владимиров, Д-в, А. В. Н-ев, В. Тарасов и другие — принадлежат Маяковскому.

В результате были выявлены 24 его неизвестные статьи, составляющие цикл, объединенный темой взаимоотношений кино с различными явлениями современной жизни и искусства [2].

Наряду с принципиальными статьями — «Музыка и ее отношение к кинематографу», «Литература в кинематографе», «Кинематограф как предвозвестник мировых идей», «Ки-

---

[1] Вся кинематография. Настольная справочная книга. № 16.

[2] См. публикацию Б. Милявского в журнале «Памир», 1970, № 1 и публикацию Б. Милявского, Р. Дуганова и В. Радзишевского в «Вопросах литературы», 1970, № 1.

Знаменитый Прэнс

Ник Винтер

Робинэ,
талантливый комик
Амброзио

Известный комик
фабрики «Глория»
Камилло де Ризо



Макс Линдер

нематограф и война», «Кинематограф и газета как пути искусства», Маяковский выступал и с «легкомысленными фельетонами для серьезных людей», например — «Озадаченные дачники», «Женщины, мода и кинемо». От большинства писавших тогда о кинематографе и, в частности, от других сотрудников «Кине-журнала», занятых в основном конъюнктурой кинематографического рынка или рекламой, Маяковского отличали прежде всего широкий диапазон проблем, а также высокий литературный уровень его статей: некоторые из них, например «Мученики природы», относятся к лучшим образцам его ранней прозы.

Каждая из статей заканчивалась неизменным утверждением: «Привет кинематографу, сделавшему искусство народным»; «Кинематограф... необходимо нужен и исключительно интересен теперь»; «Кинематограф... как огромный фактор интернационализма...»; «Кинемо и газета — вот сейчас единственные искусства»: «К нему идите! На него смотрите!» и т. п. Этот цикл статей — пропаганда, или, вернее, апология кинематографа, и здесь преобладает не научное доказательство, а поэтическое убеждение, лирический пафос — то, что составляло наиболее сильную сторону дарования Маяковского.

На рубрику «Наши шаржи» в «Кине-журнале» впервые обратил внимание И. Эвентов в книге «Маяковский-плакатист»: «Это была серия дружеских шаржей на представителей русской и иностранной кинематографии. В них можно заметить сделанные мелкими буквами инициалы «В» и «М». В одном случае рисунок подписан неразборчивой длинной фамилией, начинающейся на букву «М». Характерно, что серия эта печаталась с сентября по ноябрь 1913 г., примерно в эти месяцы Маяковский был близок к «Кине-журналу» Р. Перского, где опубликовал свои первые теоретические статьи... Здесь мы воспроизводим шарж на Макса Линдера... принадлежащий, по всей вероятности, Маяковскому. На других рисунках, помещенных в этом журнале, изображены В. В. Максимов, Глупышкин, Прэнс, Ник Винтер, Камилло де Ризо и др... Некоторые из них, как установлено, принадлежат Маку (псевдоним худ. П. П. Иванова)» [3].

Однако ни в этой книге, ни в следующей [4], где еще более неопределенно высказывалось то же предположение, хотя уже без всякого упоминания Мака, И. Эвентов так и не пошел дальше весьма зыбких допущений об инициалах «В» и «М», а также относительно «неразборчивой длинной фамилии, начинающейся на букву «М» (в которой, кстати, легко читается подпись Мака). И таким образом вопрос о том, какие же рисунки под рубрикой «Наши шаржи» принадлежат Маяковскому, а какие — «как установлено»(?) — Маку, что называется, повис в воздухе.

Между тем вопрос о рисунках представляет гораздо меньше трудностей, чем вопрос о псевдонимных статьях, так как графическая манера Маяковского к тому времени была уже вполне определенной, а его литературный стиль еще только формировался.

Можно определенно утверждать, что автором тринадцати рисунков, напечатанных в четырех номерах «Кине-журнала» под рубрикой «Наши шаржи», как подписанных, так и анонимных, является Маяковский. Что говорит в пользу такого утверждения?

Во-первых, сам факт сотрудничества Маяковского в «Кине-журнале» в 1913—1915 годах под различными псевдонимами.

Во-вторых, свидетельство Б. Лившица о том, что «в этом журнале Маяковский иногда помещал свои шаржи и зарисовки, сопровождая их стихотворными подписями» [5]. И хотя рисунки оказались не в «Вестнике кинематографии», на который указывал мемуарист, а в «Кине-журнале» и вместо стихотворных подписей там обнаружились статьи (в тех же номерах, а иногда и на тех же страницах), это свидетельство остается в силе.

В-третьих, наблюдения над распределением подписей под рисунками.

---

[3] Эвентов И. Маяковский-плакатист. Л. — М., 1940, с. 5.
[4] Эвентов И. Маяковский-сатирик. Л., 1941, с. 102.
[5] Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 162.



*Леонс, Оскар,*
*Свистулькин и Карапуз*

*Бобинетта*

*Мистингет*



*Фрико*



*Глупышкин*

«Кине-журнал», 1913, 8 сентября, № 17:

1. «Прэнс». Подпись: В. (с. 36);
2. «Ник Винтер». Без подписи (с. 37);
3. «Робинэ». Подпись: В. (с. 40);
4. «Камилло де Ризо». Без подписи (с. 40);
5. «Леонс, Оскар, Свистулькин и Карапуз». Без подписи (с. 44).

«Кине-журнал», 1913, 23 сентября, № 18:

6. «Макс Линдер». Подпись: В. М. (с. 24);
7. «Бобинетта». Без подписи (с. 24);
8. «Мистингет». Подпись: В. (с. 25);
9. «Фрико». Без подписи (с. 25);
10. «Универсальный кинематограф». Без подписи (с. 41).

«Кине-журнал», 1913, 5 октября, № 19:

11. «Глупышкин». Подпись: В. (с. 31);
12. «Рудольфи». Без подписи (с. 31).

«Кине-журнал», 1913, 2 ноября, № 21:

13. «Дядя Пуд». Подпись: В. М. (с. 30).

Легко заметить, что из двух рисунков на одной странице или развороте, как правило, подписан только один. Так, например, в «Новом сатириконе» (1915, № 35) из двух стихотворений одно подписано — В. Маяковский, другое — В. Кроме того, можно допустить, что подпись отражала какие-то оттенки авторского отношения, то есть, на наш взгляд, более удачные рисунки подписаны — В. М., менее удачные — В. Причем в самой неустойчивости начертания этих подписей можно видеть нечто аналогичное модификациям основного псевдонима Маяковского в «Кине-журнале» — Владимиров.

И наконец, в-четвертых (это главное), — совершенно определенное стилистическое единство всех этих рисунков. Они построены на контрастном сочетании глухих черных плоскостей с несколько тяжеловатой медленной линией, как бы нащупывающей контуры объемов. Причем характерно, что набор изобразительно-декоративных элементов здесь очень ограничен и повторяется от шаржа к шаржу.

Все это указывает на принадлежность рисунков одному автору. Отождествить же его с Маяковским мы уверенно можем, опираясь еще и на сопоставление этих шаржей с известными образцами его графики того же периода [6]. В целом наиболее близки шаржам карикатуры Маяковского из альманаха «Война» (1914) «Germania grandiosa. ...mania grandiosa» и особенно шарж «Я зимой. Я летом», предназначавшийся для журнала «Театр в карикатурах» (1914). В них мы найдем ту же яркую декоративность и те же графические приемы, вплоть до мельчайших деталей. Можно также сопоставить отдельные киношаржи с некоторыми рисунками Маяковского, не предназначавшимися для печати. Сравним, например, шарж «Ник Винтер» с портретами Н. Н. Евреинова и Д. Д. Бурлюка (1915), где использована совершенно аналогичная «формула лица», шарж «Прэнс» с рисунком «Чуковский в новой шляпе» (1915), шарж «Макс Линдер» с шаржем на Г. Б. Якулова (1917) [7].

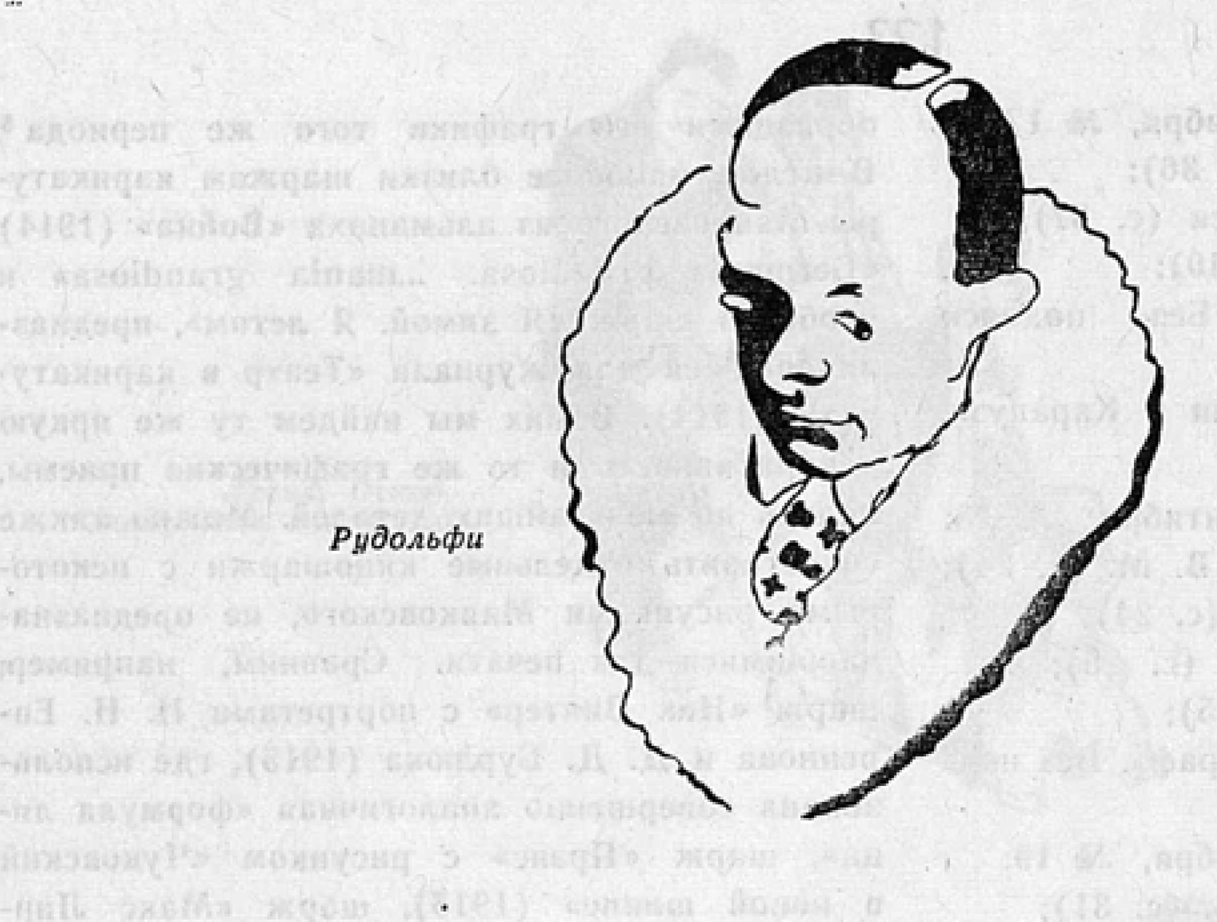
Шаржи для «Кине-журнала», очевидно, делались с фотографий, поэтому они отличаются большим сходством с оригиналом, а также некоторой скованностью «персонажей». Наиболее свободен «Ник Винтер», представляющий реализованную метафору «сыщик-собака», что вообще характерно для художественного метода Маяковского, в частности, для плакатов РОСТА. В некоторых чертах предвосхищает «ростинские» плакаты и шарж «Универсальный кинематограф».

Шаржи Маяковского из «Кине-журнала» относятся к переходному периоду от школьной изобразительности его ранних работ к свободной идеографической выразительности плакатов РОСТА и поздней графики. Интересно, что переход этот осуществлялся через разработку приемов декоративного гротеска, как и в литературной эволюции Маяковского. От киношаржей, где его, очевидно, занимала возможность построения образа как своего рода «зрительной формулы», лежал прямой путь к знаковой системе его плакатного языка, сформировавшегося, как известно, под сильным воздействием кино. Характерно в этом

---

[6] См. возражения И. Эвентова в его статье «Необходима осторожность». — «Вопросы литературы», 1971, № 3, с. 182. — *Ред.*

[7] Указанные рисунки см. в альбоме «Маяковский-художник». М., 1963.



*Рудольфи*

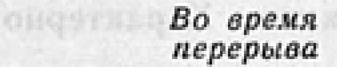


*Талантливый комик Дядя Пуд*



*«Универсальный кинематограф»*

*Во время действия*






*Во время перерыва*

смысле, что один из рисунков («Леонс, Оскар, Свистулькин и Карапуз») был использован для рекламного плаката фирмы «Гомон» [8].

В отличие от статей Маяковского в «Кинежурнале», где рассматривалось кино, «как таковое», киношаржи были непосредственно связаны с текущей кинематографической продукцией. Кто же изображен на этих рисунках?

1. Прэнс (или Ригаден) — псевдоним известного французского комика фирмы «Патэ» Шарля Сеньера.

2. Ник Винтер — французский актер фирмы «Патэ».

3. Робинэ — псевдоним итальянского комического актера фирмы «Амброзио» Марселя Фабра.

4. Камилло де Ризо — итальянский комический актер и режиссер фирмы «Глория».

5. Леонс — французский комический актер и режиссер фирмы «Гомон» Леонс Перрэ.

Оскар — французский комический актер фирмы «Гомон».

Свистулькин (или Онисим) — русский прокатный псевдоним французского комика фирмы «Гомон» Эрнеста Бурбона.

Карапуз (или Котя-карапуз) — русский прокатный псевдоним Бэбэ Абейяра, игравшего в фильмах «Гомон» (впоследствии известный актер Рене Дари).

6. Макс Линдер — знаменитый французский комический актер.

7. Бобинетта — французская комическая актриса.

8. Мистингет — псевдоним известной французской актрисы эстрады и кино Жанны Буржуа [9].

9. Фрико — французский комический актер.

10. Глупышкин — русский прокатный псевдоним известного комика Андре Дида, снимавшегося в итальянских и французских фильмах.

11. А. Рудольфи — комический актер фирмы «Амброзио».

12. Дядя Пуд — псевдоним русского комического актера фирмы «А. Дранков и А. Талдыкин» И. В. Лебедева [10].

Как видим, за исключением Дяди Пуда, это французские и итальянские актеры, а за исключением Ника Винтера и Мистингет, — комики. Но если первое обстоятельство отражает положение русского проката в 1913 году, где действительно преобладали французские и итальянские ленты, то второе, по-видимому, довольно верно характеризует кинематографические пристрастия молодого Маяковского, для которого в 1913 году все лучшее в кинематографе воплощалось в комедии, а Макс Линдер выступал чуть ли не в качестве символа всего киноискусства, как можно судить, например, по статье «Кому нужен кинематограф?»

Правда, позже, в связи с мировой войной, на первый план Маяковский выдвигал уже документальное кино, а в годы гражданской войны как раз соединение комического начала с документальным дало такое замечательное явление, как «Окна сатиры» РОСТА.

---

[8] «Вестник кинематографии», 1913, № 23, с. 4.

[9] Позже, в 1923 году, «поразительный язык» и «поразительное искусство» игры Мистингет Маяковский отмечал в очерке «Париж» (см.: Маяковский В. В. Полн. собр. соч. М., 1957, т. 4, с. 215).

[10] Некоторые из этих шаржей опубликованы В. Радзишевским и мною в «Литературной газете» (1972, 2 августа).

*В. Фартучный*

# Одесса. 1929. Маяковский

В 1929 году, занимая должность главного редактора Одесской киностудии и будучи еще в том возрасте, когда уверенность в своей компетентности обратно пропорциональна опыту и знаниям, я получил телеграмму из Сочи примерно такого содержания: «Сценарий послал почтой, буду Одессе такого-то числа. Маяковский».

Сценарий «Дети» был заказан Маяковскому еще моим предшественником. Мнение членов редколлегии о нем было таково: «Имея литературные достоинства, сценарий, однако, не отвечает требованиям экрана и не может быть принят к производству».



*«Не для денег родившийся» (1918). В. Маяковский — поэт Иван Нов*

Надо сказать, что в те годы даже седовласые среди нас были молодыми кинематографистами. Ведь советскому кино было немногим более десяти лет. К писателям, не имевшим и такого скромного стажа в кинодраматургии, мы относились с недоверием и, можно даже сказать, свысока.

В данном случае, хотя автор и не был новичком (он, как мы знаем, выступал и ранее в кино, и не только в качестве автора, но и как актер), мы считали, что его работы не выходят из рамок любительских фильмов, как, впрочем, и многие ленты ранних лет нашего кино.

«Повзрослев» и немало натерпевшись от нехватки сценариев, мы стали более снисходительными и доброжелательными к писателям, проявлявшим желание работать для кино, но тогда предстояло встретить знаменитого автора решительным «отклонить».

Хотя я был убежден в неотвратимости своих аргументов против сценария, все же забраковать работу поэта, которому, как я понимал, нет равных среди современников, да еще не заочно, а встретившись с ним лицом к лицу,— задача не простая, тем более что я уже имел некоторое представление о характере и темпераменте Маяковского не только по слухам, но и по собственному впечатлению: года за три-четыре до этого в Харькове я побывал на его вечере — Маяковский выступал с лекцией о советской поэзии и читал стихи. Я уже знал, что поэт примечателен не только оригинальностью, но и прямотой, а часто и резкостью. Встреча с ним на студии, при всей ее заманчивости, никак не предвещала приятного личного знакомства, если иметь в виду задачу, которая передо мной стояла.

Директор студии, которому следовало бы самому принимать именитого автора и гостя, уклонился от свидания, сославшись на болезнь и предоставив мне не только честь, но и сомнительное удовольствие исполнить неблагодарную роль отказчика.

И вот Маяковский — в моем кабинете.

Приветливо поздоровавшись и не без лю-

бопытства измерив взглядом мою «персону», восседавшую за большим столом, он приготовился, как мне показалось, к длительной беседе.

Уверенно, не волнуясь, начал я гладко отработанную и, на мой взгляд, бесспорно аргументированную, убедительную речь, которая мне самому очень нравилась. Вначале она изобиловала эпитетами по отношению к литературным достоинствам рукописи, а также осторожно подаваемыми «поучениями» о принципах и законах кинодраматургии, об отличии ее от театральной...

Маяковский не спускал с меня пристального взгляда, а затем, извинившись, прервал мой монолог еще задолго до того, как я собрался произнести тяжелый приговор: «Вы интересно говорите, и при других обстоятельствах я с большой охотой побеседовал бы с вами... Вот что: когда будете в Москве, заходите ко мне, там и поговорим. Я живу на Таганке, вам каждый укажет, где именно. А может случиться, что гостиницы не найдете — тогда и остановитесь у меня. И не стесняйтесь, у меня это заведено. Даже поставил койки для таких случаев, не очень шикарно, но все же лучше, чем на вокзале. А теперь у меня нет ни одной лишней минуты,— тут он посмотрел на часы,— уже три часа, мой поезд в Москву уходит в пять тридцать, а мне еще надо получить у вас деньги за сценарий, расплатиться в гостинице и успеть на поезд».

От моей уверенности и твердости не осталось и следа. Приятно было услышать комплимент из уст Маяковского и приглашение, но, с другой стороны, как быть с решением редколлегии! В голове мелькнула спаситель-

*В. Маяковский выступает в Политехническом музее (1929)*



ная мысль. В те годы деньги в студийной кассе были редкостью. Звоню главбуху: знаю, что он неохотно выплачивает гонорары, полагая, что давать деньги авторам— пустая трата. Но этот неотразимый ход обернулся против меня. Не только я, но и гость слышит ответ бухгалтера: «Ну, для Маяковского как-нибудь найдем!..»

И, удивительное дело, вместо того чтобы огорчиться, я радуюсь.

В смятении чувств, под гипнозом человека, от которого исходила повелительная сила (о подобных ощущениях мне говорили и другие люди, встречавшиеся с поэтом), я пошел провожать Маяковского в бухгалтерию, находившуюся на другом конце довольно большой, тогда еще не густо застроенной территории студии.

Проходя мимо декорации украинского села на открытой площадке, гость остановился. Пристально рассматривая ее, он заметил стоявшую неподалеку готовую к работе пожарную машину.

— Никак собираетесь сжигать этакую красоту?

— Да,— ответил я,— надо по ходу действия...

— Даже жалко! — сказал Маяковский.

Когда мы пришли в контору студии, все ее помещения оказались безлюдными, как в выходной день, но зато бухгалтерия напоминала отделение крупного банка: за каждым столом сидели по два-три человека. Здесь оказались даже рабочие из лаборатории. Главбух сам подал ведомость, отсчитал деньги, проявив обходительность и любезность, которые ранее за ним не замечались. Были рады и довольны все, и я тоже, только неотступно тревожила мысль: «А как теперь быть? Что я скажу директору? К какой статье расходов отнести выданные за отклоненный сценарий деньги?!»

Однако мои опасения были напрасными: когда я вернулся к себе, двое режиссеров попросили постановку фильма по сценарию Маяковского.

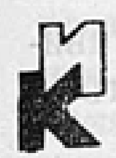
Как потом я благодарил судьбу, а вернее сказать, Маяковского, помешавшего мне взять на себя грех, который надолго лег бы тяжким бременем на душу.

Руководство студии поручило постановку сценария Маяковского молодому режиссеру, бывшему журналисту А. Соловьеву, полагая, что он, не будучи связан традиционной манерой, сможет лучше других найти экранный эквивалент произведению поэта. Однако в фильме, получившем название «Трое», замысел Маяковского был упрощен и обеднен.

Это был не первый и не единственный сценарий, написанный Маяковским для украинских студий.

В период с 1926 по 1928 год у него были приобретены еще шесть сценариев: «Сердце кино» («Закованная фильмой»), «Любовь Шкафолюбова» («Две эпохи»), «История одного нагана», «Товарищ Копытко, или Долой жир!» и «Декабрюхов и Октябрюхов» — однако поставлен был только последний. Причины, по которым не были реализованы все другие, мне неизвестны, можно лишь предположить, что у режиссеров не было смелости и решительности отступиться от привычных шаблонов.

Жаль, что Маяковскому не представился случай найти постановщика, близкого ему по манере и равного по таланту.



**Ефим Дзиган. *Жизнь и фильмы.*** Статьи. Свидетельства. Воспоминания. Размышления. М., «Искусство», 1981.

Для нас, абитуриентов ВГИКа, имя Ефима Львовича Дзигана было легендарным. Мы знали, что он преподает в институте, но казалось невероятным, что можно встретить в коридоре режиссера, поставившего фильм «Мы из Кронштадта». И вот мы, уже студенты, часто видим Ефима Львовича, неспешно идущего в аудиторию в окружении своих учеников, слушаем его выступления на собраниях, на конференциях — а волнение и легкая оторопь не проходят. Хочется сохранить его облик в памяти на всю жизнь.

Голос Ефима Львовича явственно звучит в ушах, когда читаешь его последнюю книгу «Жизнь и фильмы»: он словно продолжает беседу с нами.

Основная часть сборника — это воспоминания режиссера и его теоретические работы. Открывается книга разделом «Статьи. Свидетельства»: о выдающемся художнике и педагоге, о его картинах глубоко, тонко и проникновенно пишут Г. Рошаль, С. Юткевич, М. Хуциев, И. Марек, Е. Сурков. Затем слово берет режиссер.

«Я взялся за перо в надежде, — говорит выдающийся мастер, — что пройденный мною путь в известной мере отражает процесс зарождения и бурного развития советского киноискусства на протяжении ряда десятилетий.

Я хочу рассказать не только о своей работе в кинематографии и театре, но и о событиях, участником и свидетелем которых мне посчастливилось быть: о совместной творческой работе с интереснейшими писателями и драматургами, актерами; о встречах с прославленными полководцами, героями гражданской войны, с художниками и учеными» (с. 36).

Перед нами разворачивается биография режиссера, нашедшего свой материал, свою тему в искусстве и ни разу не свернувшего с избранной дороги. Не случайно принципиальность, целеустремленность, творческую честность Е. Дзигана так высоко оценивают художники разных поколений — Г. Рошаль, С. Юткевич и М. Хуциев: постановщик картин «Мы из Кронштадта» и «Железного потока» преподал всем кинематографистам важный урок нравственной стойкости, художнической бескомпромиссности.

Е. Дзиган вспоминает, как он впервые стал кинозрителем, как затем приобщился к кинематографу, описывает свою службу в Красной Армии, учебу в студии Б. Чайковского, и перед нами проходит удивительное время — годы рождения социалистического искусства, оживают первые страницы дорогой всем нам юности советского кино. Режиссер рассказывает о начале своего творческого пути, о работе над фильмами «Первый корнет Стрешнев», «Женщина», «Если завтра война...», «Первая Конная», «Джамбул», «Пролог», «Железный поток». Но, конечно, подробнее всего — о том, как создавался «фильм-долгожитель» — эпос о подвиге балтийских моряков. Эта глава читается, как захватывающий героико-приключенческий роман. Восхищение вызывают вера мастера в свою правоту, умение не только воплотить, но и отстоять свой замысел, защитить свою работу и довести ее до конца, преодолев все препятствия. Да, подлинное искусство требует не только самоотверженного труда, самозабвенности и преданности, но и силы воли, твердости духа, творческой смелости и высокого гражданского мужества. Все эти качества в полной мере проявили Ефим Дзиган и автор сценария Всеволод Вишневский, создавая вместе со своими соратниками картину, которой суждены были всемирная слава и бессмертие.

Раздел «Вопросы теории и практики киноискусства» знакомит нас с творческой лабораторией режиссера. Здесь он излагает свои взгляды на природу и специфику кино, размышляет о монтаже и о характерах, о стилях и жанрах, о традициях и новаторстве, об эпическом кинематографе. Режиссер включил в сборник несколько своих статей, вызвавших в свое время полемику. Помнится, встретило возражение утверждение Е. Дзигана о том, что современное кино ничего нового не внесло в разработку нравственной проблематики. Е. Дзиган не скрывает свои вкусы и пристрастия и готов к тому, что с ним будут спорить. Так, он вновь возвращается к дискуссии о «монументальном» и «камерном» фильме, считая, что позиция Вс. Вишневского, изложенная драматургом в его известной статье «Против камерной кинематографии», весьма актуальна и сегодня. Однако мы знаем, что время справедливо разрешило старый спор, о чем пишет и С. Юткевич, вступая с Е. Дзиганом по этому поводу «в частную полемику» (с. 33). Могут вызвать возражения и некоторые другие суждения мастера, и это естественно: ведь он делится своим опытом, высказывает свою точку зрения, нисколько не претендуя на непогрешимость. Все, что он сделал, — наше общее достояние, и будем благодарны Ефиму Львовичу за его бескорыстный, подвижнический полувековой труд в советском искусстве.

Размышляя о творчестве Е. Дзигана, М. Хуциев — режиссер совсем иной художественной манеры, другого стилевого направления — написал: «Многое мы не принимаем, что принимали прежде, а дети наши часто остаются равнодушными к тому, что волновало нас тогда. Но фильм «Мы из Кронштадта» они принимают безоговорочно и целиком. Это самое первое, самое верное свидетельство того, что в основе его лежит правда — правда жизни, правда искусства. Поэтому он смело протягивает руку сегодняшнему поколению. Это честное и мужественное рукопожатие» (с. 14).

Лучше, пожалуй, не скажешь.

*Ю. Хомякова*

**Георгий Данелия.** Сборник. Составитель Г. В. Краснова. М., «Искусство», 1982.

«...В нашем кино нет другого такого режиссера, как Данелия» (с. 42), — написал в своей статье «Грани таланта» С. Бондарчук, и эти слова хочется поставить эпиграфом к сборнику. Потому что все авторы, принявшие участие в создании своеобразного коллективного портрета мастера, стараются определить, в чем оригинальность его дарования, понять, что составляет основу его индивидуальной манеры, особенности его художественного мира, разгадать секрет обаяния его лучших картин. Может быть, эта цель в полной мере вообще недостижима, ведь истинный художник — всегда в движении, кроме того, со временем изменяется восприятие его творчества. Вероятно, у каждого поколения зрителей — свой Данелия... Существенно то, что авторы статей размышляют о нем, и эти путешествия в «страну Данелия» интересны и увлекательны — каждое по-своему. О режиссере рассказывают Э. Лотяну, Р. Габриадзе, А. Петров, В. Юсов, В. Кикабидзе, Е. Леонов, А. Володин, В. Конецкий, с ним беседует В. Демин; в сборник включены рецензии на фильмы Данелия, принадлежащие перу М. Ромма, Р. Юренева, К. Симонова, К. Церетели, М. Туровской, В. Огнева, Ю. Богомолова, Я. Варшавского; открывается сборник статьей Н. и А. Зорких «Заметки о режиссере» — это очерк о творческом пути комедиографа.

Комедиографа? Вот тут и начинаются вопросы.

«Я не считаю себя комедиографом, — приводят Н. и А. Зоркие слова режиссера, — для меня смех не самоцель, хотя, может быть, я бы тоже мог снимать просто смешные фильмы. Для меня смех — я, наверное, просто иначе не могу — это метод рассказа о чем-то. Мне кажется, что если «это» подать с юмором, будет более доходчиво и не так назойливо!» (с. 29—30). Режиссеру вторит Ю. Богомолов: рассматривая фильмы «Афоня» и «Мимино», он указывает, что Данелия склонен к комедии, но склонен по-своему, «не слишком очевидно»,

предпочитая идти не от эксцентрической ситуации, а от самой реальности, высвечивая ее смешные стороны. «Несколько упрощая вопрос, — пишет критик, — можно сказать, что художественный принцип Данелия состоит в том, чтобы показать, как жизнь, взятая в своем естественном движении, оборачивается комедией. Это очень трудный художественный принцип» (с. 98).

О том, как он рождался, как воплощался — в поисках, через открытия, потери, противоречия, — и стремится рассказать сборник. Его авторы очень хорошо описали отдельные черты художественной манеры режиссера, назвали многие приметы его стиля. Вместе с тем в книге обнаружился методологический просчет, свойственный если не всем, то многим киноведческим работам такого рода. Он состоит в том, что в них недостаточно раскрывается — а иногда сама эта проблема даже и не ставится — связь творчества кинематографистов с родственными идейно-худежественными явлениями и — шире — с движением, с развитием искусства, с теми общими задачами, с теми центральными проблемами, которые оно ставит и решает. Так и авторы сборника о творчестве Георгия Данелия, высказав о нем немало интересных, тонких и глубоких суждений, все же, мне кажется, не сосредоточили в должной мере свое внимание на определении самого главного. А именно — того принципиально нового, что внес в наш кинематограф Георгий Данелия. Конечно, об этом говорится, но говорится как-то разрозненно; не хватает общего взгляда на новаторские поиски режиссера, на их место и значение в общем движении нашего киноискусства.

Поэтому портрет Георгия Данелия видится словно на черном бархате: фильмы мастера даны вне контекста, недостает кинематографического фона, точнее, процесса, внутри и по законам которого развивалось и развивается творчество замечательного режиссера. Оно, в общем, взято изолированно (даже в статье Н. и А. Зорких, где фон иногда возникает). Не отсюда ли затруднения в определении жанра его картин, в объяснении тех «крайностей», которыми он удивляет: от «Я шагаю по Москве» — к «Тридцать три», затем вдруг — «Не горюй!» и внезапно «Совсем пропащий», потом снова поворот — «Афоня», а кто после «Мимино» мог ожидать от режиссера «Осеннего марафона»? (Данелия, по его собственному свидетельству, и не собирался ставить сценарий А. Володина, мысль об этом возникла случайно...) И опять нечто неожиданное — фильм «Слезы капали»...

Может быть, у Георгия Данелия нет своей внутренней темы? Бесспорно, она есть. Или логику ее движения трудно уяснить? Но почему бы не попробовать? Ведь эта логика отражает существенные стороны кинопроцесса и, будучи осмыслена, помогла бы их высветить, глубже понять и некоторые общие проблемы нашего киноискусства, и сущностные черты творчества художника.

*Киев* *Н. Ивашова*

**Наш товарищ — кино.** Сборник. Составитель В. И. Романов. Новосибирск. Западно-Сибирское книжное издательство. 1981.

Книга эта выпущена к 50-летию Западно-Сибирской студии кинохроники. Случай, можно сказать, уникальный. Много ли мы видели книг, посвященных студиям хроники, да еще подготовленных местными издательствами?

На мой взгляд, труд кинодокументалиста, хроникера чем-то сродни деятельности журналиста, газетчика, репортера. Та же разведка темы, людей, событий, та же «незаметность» работы. Кто, кроме профессионалов, запоминает авторов небольших информаций в областных газетах? А ведь работа хроникера, хоть она и не на виду, требует и трудолюбия, и упорства, и воли, а зачастую и мужества.

Студия в Новосибирске — одна из старейших в стране. Мало кто знает, что в Сибири кино возникло еще до революции. В городе, основанном писателем и инженером Гариным-

Михайловским, первые фильмы зрители увидели еще в начале века, когда предприимчивый купец Махотин приобрел на знаменитой Нижегородской ярмарке проекционный аппарат и несколько «фильм» у представителя люмьеровской фирмы Шарля Омона.

Об этом факте и о многих других событиях, связанных с развитием кино в Сибири, о людях, пришедших там в кинематограф, рассказано в статье А. Раппапорта «Страницы истории». Кто помнит теперь, что в Новосибирске в 20-е годы, еще до организации студии хроники, делались попытки создания полнометражных игровых и документальных картин? Скорее всего, художественный уровень этих фильмов не был высоким, но снимались они на актуальные темы, на своем, сибирском материале. Если бы сохранились эти ленты («Красный газ», «Тунгус с Хэнычара», «Великий Северный путь» и другие), какой богатый материал они могли дать бы не только историкам кино, но и всем, кто любит, кто изучает этот фантастически преображающийся край!

Особый интерес вызывают в сборнике страницы, посвященные первым сибирским кинематографистам — большевикам А. Гребенкину (спасшему во времена колчаковщины Красное знамя профсоюза киноработников), А. Базанову, М. Петрову, Н. Мельникову. Симптоматично, что младший брат Александра Гребенкина Георгий Михайлович стал уже в наши дни организатором Западно-Сибирского отделения Союза кинематографистов СССР.

В сборнике подробно рассматривается история становления студии. Мы узнаем и о том, как снимали хроникеры строительство первых промышленных гигантов Сибири: Кузнецкого металлургического комбината, Барнаульского меланжевого комбината; как по примеру московских документалистов организовывали выездные бригады. Сколько сюжетов для журнала «Сибирь на экране» начиналось со слова «первый»! И первый трамвай в Новосибирске, и первый кокс Кузнецкстроя, и первая конференция сибирских физиков, и первые колхозницы Ойротии...

Большой объем работы выполнила Новосибирская студия в годы Великой Отечественной войны: несколько месяцев на ее базе создавался всесоюзный «Союзкиножурнал», после разгрома фашистских войск под Москвой выпуск журнала продолжался уже в столице. Многие операторы студии с первых дней войны ушли на фронт. Среди погибших фронтовых операторов — новосибирцы Андрей Тарбеев, Александр Быстров...

Сборник «Наш товарищ — кино» (название, правда, не очень удачное) вышел к юбилею студии. Но «юбилейность» не привела авторов и составителя к парадности, хотя издержки ее и чувствуются, особенно во вступительной статье директора студии А. Мамонтовой. «Не будь сегодня на студии такого дружного, творчески одержимого коллектива, который сложился за последние пять лет, мы бы не создали многих картин, которые принесли нам славу в последние годы» (с. 4) или «...наш творческий коллектив, который стремится думать и работать по-новому, который уже сегодня достиг немалых успехов, о чем свидетельствуют наши награды и признание зрителей» (с. 6)... Да, фильмы, созданные студией в 1978 году, получили четыре, а в 1979 — восемь наград на всесоюзных и международных конкурсах. Имена режиссеров В. Клабукова («Его профессия — дояр», «Дед Фатей и его сыновья», «Олимпийский прицел»), В. Голубниченко («Сибиряк Николай Муравский», «Горячий человек»), самой А. Мамонтовой («Внуки Курчатова», «Евгений Николаевич Мешалкин и его дети») широко известны. Но, думается, нерешенных проблем у новосибирских кинематографистов еще немало. Об этом свидетельствуют статьи Г. Лорецкой «Наедине с машиной» и В. Голубниченко «О селе — языком проблемного фильма», помещенные в рецензируемом сборнике.

К достоинствам книги следует отнести разнообразие ее материалов: читатели найдут здесь и интересные воспоминания оператора О. Самуцевича, режиссера В. Новикова, журналиста А. Метелицы, и творческие портреты режиссера В. Клабукова и оператора В. Мамонтова, и подборки фотографий, и отзывы критиков и зрителей о работах студии, и спи-

сок фильмов, удостоенных наград на различных кинофестивалях.

Выпуск книги, посвященной делам и людям одной студии, заставляет задуматься еще вот о чем. В свое время А. М. Горький выступил с предложением — создать «Историю заводов и фабрик». Книга «Наш товарищ — кино» вполне отвечает этому призыву. Надо надеяться, что она побудит энтузиастов и на других студиях страны заняться подготовкой подобных книг. Добавлю, что в последнее время почему-то перестал выходить интересный сборник «Из истории «Ленфильма», а после смерти А. В. Мачерета заглохла работа над ежегодниками «Мосфильма». А ведь авторы этих сборников не только вносили вклад в изучение истории кино, но и обсуждали современные, сегодняшние проблемы искусства «десятой музы», далеко выходящие за пределы внутристудийных дел. Достаточно вспомнить мосфильмовские сборники «Ваше слово, товарищ автор!» или «Книга спорит с фильмом».

*М. Семенов*

**Г. К. Пондопуло. Фотография и современность.** Проблемы теории. М., «Искусство», 1982.

Широкое распространение фотографического способа воспроизведения действительности — достояние культуры XX века. Активно функционируя в системе средств массовой коммуникации, развиваясь как вид изобразительного искусства и область творческой деятельности, фотография во многом способствует формированию вйдения современным человеком окружающего его мира.

Насколько значительны сегодня результаты творческой практики художественной фотографии, настолько недостаточно теоретическое осмысление ее реальных достижений. И потому едва ли стоит доказывать необходимость разработки философско-эстетического подхода к вопросам фотографической культуры.

Несомненная заслуга Г. Пондопуло в том, что в своей книге «Фотография и современность» он впервые дает достаточно полное и систематическое изложение основных методологических проблем фотографического искусства.

Фотография есть уникальный способ постижения действительности и одновременно — зафиксированный ее след. Генезис собственно фотографического образа видится автору именно в этом «перепаде между стихией настоящего, сиюминутного и стихией прошлого и будущего, исторического...» (с. 97). Фиксация мгновений действительности и последующее целостное воспроизведение их в изображении — момент, принципиальный для всей системы технических искусств, «родовым признаком» которых Г. Пондопуло считает использование кадра. Кадр, вычлененный в качестве «первоэлемента» визуальных искусств, рассматривается как основа развития «новой техники образного творчества», становления «нового типа образной культуры», следствием постепенной дифференциации которой и оказывается формирование культуры фотографического, кинематографического, телевизионного изображения.

Книга состоит из трех глав. В первой рассмотрена связь фотографии с классической художественной традицией, связь, вне которой невозможно представить развитие самого метода фотографического воспроизведения действительности.

Обращаясь к проблемам синтеза изображения и слова в искусстве конца XIX — начала XX века, автор пишет о своеобразном процессе «визуализации» литературы, нашедшем выражение «в развитии в ней зрелищных и документальных тенденций, в широком использовании репортажных форм и стилистики «литературного фотографизма» (с. 47).

Размышляя во второй главе о способности фотографии не просто документировать события эпохи, ее приметы, но и создавать обобщенный образ исторического времени, автор касается основных понятий фотографической

культуры: фотографического ви́дения, языка, образа и творческой техники. Предпринятый им обстоятельный разбор концепций фотографии, выдвинутых в работах Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Кулешова, Деллюка, Кракауэра, Базена, дает возможность проследить эволюцию теоретических взглядов на фотографический способ воспроизведения.

Глава третья посвящена фотографическому творчеству в системе массовой коммуникации. Обращаясь к такой его форме, как репортаж, к проблеме взаимоотношения в нем документальности и образности, исследователь затрагивает вопросы сложные, до сих пор вызывающие споры.

Лейтмотивом главы становится утверждение значимости репортажного принципа в фотографическом творчестве и — шире — во всем современном искусстве. Неразрывная связь эстетических задач фоторепортажа с задачами идеологического характера анализируется в разделе «Фотография и идеологическая борьба».

Выдвинутая Г. Пондопуло концепция фоторепортажа как формы образной речи представляется новой, интересной, хотя и не бесспорной. Репортаж правомерно рассматривать и столь общо, как это делает автор, но при этом желательно более четко соотнести предлагаемое понимание с устоявшимися уже в практике и теории определениями репортажа как жанра и метода съемки.

Привлекая для исследования обширный материал, Г. Пондопуло неизменно подчеркивает связь фотографического искусства с определяющими факторами современного общественного развития, революционным процессом и научно-техническим прогрессом, стремится к выявлению тенденций, позволяющих фотографии быть социально активной.

Фотоспособ сам по себе еще не гарантирует правдивого воспроизведения действительности. В буржуазном обществе он широко используется и как средство дезинформации, идеологического давления. Тем более ценным представляется анализируемый автором опыт советской фотографии, неразрывно связанный с традициями реалистической художественной культуры, с борьбой за построение нового общества и воспитание нового человека.

«Фотография и современность» — первая попытка системного анализа фотографического творчества — исследовательский труд, достойный внимания.

*Р. Ильин*

## Новые книги о кино

**Александров Г. В. Эпоха и кино.** 2-е изд., доп. М., Политиздат, 1983. 336 с. 100 000 экз. 85 к.

**Баскаков В. Е. В ритме времени: кинематографический процесс сегодня.** М., «Искусство», 1983. 335 с. 15 000 экз. 1 р. 60 к.

**Габрилович Е. Избр. соч. в 3-х т., т. 2.** М., «Искусство», 1983. 492 с. 25 000 экз. 2 р. 10 к.

**Зак М. Кинорежиссура: опыт и поиски.** М., «Искусство», 1983. 269 с. 13 000 экз. 1 р. 70 к.

**Козинцев Г. М. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2.** Л., «Искусство», 1983. 572 с. 25 000 экз. 2 р. 50 к.

**Кретчмар И., Ежов Валентин, Ежов Владимир, Фокин В. Александр маленький.** Литературный сценарий. М., «Искусство», 1983. (Библиотека кинодраматургии). 87 с. 30 000 экз. 45 к.

**Лисаковский И. Реализм как система. Проблемы творческого метода в киноискусстве.** М., «Искусство», 1982. 349 с. 6 000 экз. 1 р. 80 к.

**Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 3.** М., «Искусство», 1982. 574 с. 25 000 экз. 2 р. 50 к.

**Садуль Жорж. Всеобщая история кино,** т. 4 (первый полутом). М., «Искусство», 1982. 527 с. 25 000 экз. 2 р. 50 к.

**Тарасенко М. В мире ожившей куклы. Очерки молдавской мультипликации.** Кишинев, «Литература артистикэ», 1982. 134 с. 1 000 экз. 30 к.

**Тимченко М. Ефим Копелян.** (Мастера советского театра и кино). Л., «Искусство», 1982. 144 с. 25 000 экз. 70 к.

**Ходжаев Ф. Снимать, как дышать. Рассказы кинодокументалиста.** Серия «Творческая лаборатория кинематографиста». М., «Искусство», 1982. 208 с. 10 000 экз. 1 р.

**Чезаре Дзаваттини. Дневники жизни и кино.** Сост. Г. Д. Богемский. М., «Искусство», 1982. 302 с. 25 000 экз. 1 р. 80 к.

# С. К. Скворцов

Говоришь человеку слова благодарности и думаешь, что воздал ему должное. Думаешь так до поры до времени — пока человек этот рядом. Утрата запоздало обостряет чувство признательности ему за участие в твоей судьбе...

Сорок пять лет преподавал во ВГИКе Сергей Константинович Скворцов и принял участие в судьбах многих и многих...

Мы, первокурсники начала 50-х, не могли не волноваться перед встречей с Сергеем Константиновичем. Знали: он ассистировал Эйзенштейну, вместе с Кулешовым и Юткевичем составлял программу обучения кинорежиссеров. Ждали: вот он придет и раскроет секреты мастерства. Но он пришел и предупредил сразу, что научить ничему не сможет, разве только преподаст немного ремесла. Прибавил: «Всему остальному вы научите друг друга сами». Начались занятия, и нам показалось, что это предсказание сбывается. Мы не могли тогда понять, в чем же состоит педагогический метод Скворцова. А этим методом был его редкий дар: угадывать в человеке то неповторимое, что составляет индивидуальность, и непрестанно способствовать ее раскрытию. Он будил душевные силы, давал каждому возможность высказаться, тем самым открывая нас друг для друга, да и для себя самих.

...Время шло. Во ВГИКе уже учились другие, недавние выпускники ставили полнометражные картины. Но Скворцов имел обыкновение знакомить всех со всеми, в том числе и начинающих с маститыми. Так устанавливались и крепли дружеские творческие связи. В присутствии Сергея Константиновича удивительным образом забывали о возрасте: настолько объединяло захватывающее состояние, близкое тому, студенческому братству.

Из его мастерской выходили очень разные режиссеры. Но существовало между ними общее — созданное, взращенное Сергеем Константиновичем: доброта, скромность, интеллигентность, преданность искусству.



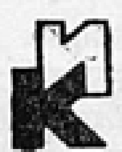
Скворцов не принадлежал к числу тех, кому раз и навсегда известно, что верно, а что — нет. Он никому не предлагал готовых истин. Сам искал, мог ошибаться и разочаровываться. И ему верили. Просили оценить сценарий, звали посмотреть отснятую картину. Верили, потому что судил Сергей Константинович бескомпромиссно.

Он хранил экзаменационные ведомости с первыми нашими оценками по мастерству. За день до смерти прочитал очередную студенческую работу...

Несколько лет Сергей Константинович руководил творческим объединением студии «Беларусьфильм», в которое влились его ученики — молодые режиссеры Виктор Туров, Игорь Добролюбов и другие. Свои первые картины они делали, будучи уверены, что их «тыл» обеспечен — Мастер находился рядом.

А сегодня не только в Минске, но и на многих других студиях работают и прославленные, и еще мало кому известные режиссеры — те, для кого Сергей Константинович Скворцов был учителем не на годы студенчества — на всю жизнь.

*Борис Рыцарев*



*Николай Савицкий*

# Фильмы в движении времени

*Из фестивальных блокнотов*

Среди записанного в разные дни попадаются подчеркнутые места:

...Медленно соскальзывает вниз флаг Британской империи, а на смену ему над бастионами Красного форта в Дели взмывает национальный флаг независимой Индии.

...С лесной поляны стартует космический корабль — и вот его контуры уже растворились в окутавших Землю сумерках, теперь он напоминает далекую звезду.

...Большой и неуклюжий пароход, дальний предок современных прогулочных судов, пядь за пядью движется... на самую вершину холма где-то в перуанской сельве.

...Среди гигантских пирамид-небоскребов невиданной архитектуры стремительно проносятся и зависают странные летательные аппараты, отдаленно напоминающие автомобили-амфибии.

...Мужчины и женщины, дети и старики, жители итальянского городка Сан-Мартино, собрались под сводами старой церкви, чтобы вместе умереть или вместе спастись жаркой августовской ночью 1944 года...

Все это — кадры из фильмов, разговор о которых впереди. Из фильмов, появившихся недавно, в самом начале 80-х и, в числе других, представлявших кинематограф стран Запада на двух крупных международных фестивалях: в Сан-Себастьяне осенью 1982 и в Белграде зимой 1983 года. Из фильмов, по разным причинам обративших на себя внимание многочисленных зрителей и профессиональной критики.

Но вначале — всего несколько слов о киносмотрах, где демонстрировались эти картины и где довелось увидеть их автору.

У фестивалей, ежегодно проводимых в испанском городе Сан-Себастьяне и в столице Югославии Белграде, есть некоторое сходство. Сан-Себастьянский фестиваль является одним из последних неспециализированных международных киносмотров года — к моменту его открытия фестивали в Москве или Карловых Варах, в Западном Берлине, в Канне и Венеции успевают подвести итоги. Наступает «фестивальное межсезонье», и поскольку к этому времени фильмы, ставшие событиями уходящего кинogода, по большей части определились, есть возможность отобрать для показа в Сан-Себастьяне произведения, апробированные строгими жюри и зрительской аудиторией в других местах. Кроме того, в последние годы здесь нет официального конкурса для фильмов основной программы, что обеспечивает дополнительную свободу выбора.

Еще большими преимуществами в этом смысле обладает Международный кинофестиваль в Белграде, хорошо известный ФЕСТ, или «фестиваль фестивалей», как его иногда называют. У этого смотра, в нынешнем году состоявшегося в тринадцатый раз,— свои особые традиции, берущие начало от организационых принципов фестиваля, проводившегося в свое время редакцией газеты «Политика» под девизом «Лучшие иностранные фильмы на наших экранах»: ФЕСТ, на котором тоже отсутствует конкурс, формирует свой репертуар из картин, премированных в течение года на многих фестивалях, одновременно приглашая и те кинопроизведения, что не были (или еще не успели стать) призерами международных смотров, но, по мнению совета и отборочной

комиссии фестиваля в Белграде, отвечают его нынешней формуле «Лучшие фильмы мира»[1].

Встречались, правда, и досадные исключения — картины, более уместные в репертуаре так называемых кинотеатров «X», специализирующихся на эротике и порнографии, чем на пользующихся солидной репутацией международных смотрах. Иногда попадались и откровенно слабые работы, а появление некоторых других фильмов в Сан-Себастьяне и на ФЕСТе можно, видимо, объяснить лишь желанием кого-то из устроителей этих двух кинопарадов непременно добиться «фестивальной сенсации»... Но подобные картины остались в меньшинстве.

Итак, профессиональная добротность, стилевое, жанровое и тематическое разнообразие, причастность к явлениям, обозначающим некоторые из определившихся на сегодня направлений развития западного кинематографа,— вот что прежде всего показательно для большинства фильмов, встретившихся на фестивальных экранах Сан-Себастьяна и Белграда. В какой же степени и на основании каких критериев может быть упорядочено и классифицировано в отдельных своих частях столь разнородное собрание кинопроизведений?

Поиски пресловутого «общего знаменателя», некой универсальной оболочки-схемы едва ли плодотворны в данном случае. Хотя, с другой стороны, выявляются не случайные, надо полагать, «центры притяжения», кое-какие «узелки» вяжутся, когда память сортирует увиденное. По схожим особенностям содержательной художественной формы. По внутреннему, трудноуловимому сродству, чисто эмоциональному хотя бы. Подобная типология, конечно же, приблизительна и условна, претензии на абсолютную точность и научную строгость здесь были бы неуместны. Одно бесспорно: отпечаток времени, нашего, с е г о д н я ш н е г о времени — четкий или размытый — всегда различим, коль скоро мы имеем дело с чем-то сто́ящим, отмеченным мыслью и талантом. Ведь изъять фильмы из потока времени невозможно — только в соотнесении с характером времени их можно понять...

●

Восьмидневный марафон ФЕСТа завершился показом идущей более трех часов картины Ричарда Аттенборо «Ганди» (Великобритания), снятой при финансовой поддержке правительства Индии. Свой трудный и во всех отношениях сложный проект Аттенборо вынашивал и осуществлял в продолжение примерно двадцати лет — впервые он обсуждал его с Джавахарлалом Неру еще в 1963 году. Работа над фильмом заняла ровно два года. «Ганди» попал на ФЕСТ всего через два с половиной месяца после официальной премьеры в Дели, вызвавшей поток откликов в индийской и мировой печати — от восторженных и безоговорочно одобрительных до резко критических и ироничных.

Что же представляет собой это произведение? И почему именно с него стоит начать разговор о путях движения сегодняшнего западного кинематографа, какими они видятся в створе двух фестивальных экранов?

Историко-биографический фильм о жизни Мохандаса Карамчанда (Махатмы) Ганди, видного общественного и политического деятеля XX века, одного из лидеров и идеологов индийского национально-освободительного движения, в первую очередь впечатляет постановочным размахом и обилием информации. Картина, в отдельных массовых сценах которой заняты десятки, если не сотни тысяч человек, начинается эпизодом покушения на Ганди, убитого в январе 1948 года религиозным фанатиком, и воспроизводит все основные этапы долгой и богатой событиями жизни Махатмы Ганди: двадцатилетнее пребывание в эмиграции в Южной Африке (1893—1914), где он на собственном горьком опыте познал, что такое апартеид — крайняя и наиболее отвратительная форма расовой нетерпимости; возвращение в Индию (1915), деятельность в ка-

[1] В Белграде и в Сан-Себастьяне демонстрировались получившие известность фильмы выпуска 1981—1982 годов, созданные кинематографистами Великобритании, Испании, Италии, США, ФРГ, Франции и ряда других стран. Настоящая статья не касается проблем развития социалистического кинематографа, поскольку они требуют специального обсуждения и анализа многих фильмов, не участвовавших в фестивалях «Сан-Себастьян-82» и ФЕСТ-83.

честве руководителя партии Индийский национальный конгресс и вдохновителя борьбы за независимость — вплоть до завершающего этапа этой борьбы, в 1947 году покончившей с гнетом британского империализма.

Второе сильное впечатление — работа Бена Кингсли, исполнителя главной роли, которому надо было «прожить» на экране более полувека, вначале сыграв Ганди — молодого адвоката примерно двадцати лет от роду, а позднее — глубокого старика, приближавшегося к своему восьмидесятилетию. Кингсли это удалось.

Понятно, однако, что когда речь идет о воспроизведении в кино жизненного пути выдающейся исторической личности, портретное сходство актера с реальным прототипом в соединении с блестящим исполнительским мастерством — еще недостаточное условие решения генеральной творческой задачи.

Притягательность фильма в том, что он, как принято говорить, берет за живое: ценности, искренне взятые под защиту авторами этого произведения, близки и понятны чуть ли не каждому, сомнений в их непреходящей значимости не возникает. Элементарная человечность, доброта, способность к самопожертвованию для блага других, терпимость к чужим идеям и верованиям, политическая мудрость и дальновидность — вот качества, которыми Махатма Ганди был наделен в полной мере и которых так недостает сегодня кое-кому из лидеров западного мира. Качества тем более необходимые, если учесть ответственность, которая лежит на этих политиках.

Несправедливо, наверное, было бы упрекать создателей этой страстной и увлекательной (при очевидном пренебрежении арсеналом коммерческого кино) ленты в том, что она не отражает всех аспектов деятельности Ганди и не дает полной, документально выверенной картины борьбы за независимость Индии. Хотя бы уж потому, что объем материала здесь слишком велик — необъятный объем — и для передачи его с экрана потребовалось бы, возможно, не три, а все тридцать часов! Впрочем, и этого могло не хватить...

Гораздо существеннее, на мой взгляд, следующее обстоятельство. В фильме Аттенборо основной акцент сделан на принципах социально-политического и религиозно-философского учения Ганди, ставшего не только идеологией национально-освободительного движения в Индии, но отчасти и практическим руководством к действию для его участников: достижение независимости мирными, ненасильственными средствами, возможность установления классового мира, религиозная и расовая терпимость. При этом беспристрастной научной оценки мировоззрения Ганди, его противоречивости и идеалистического характера в фильме нет, а объективные социально-экономические и политические предпосылки обретения Индией независимости или вовсе опущены, или отодвинуты на второй план, равно как и некоторые крупные исторические фигуры современников Ганди, безусловно сыгравших важную роль в деле национального освобождения страны. Отсюда вытекает возможность серьезных и аргументированных претензий к картине, «исторический кругозор» которой мог, вероятно, быть и шире.

После появления фильма на экранах Ричард Аттенборо неоднократно подчеркивал в интервью и во время пресс-конференций: его картина — о Ганди, а не о борьбе за независимость. Иначе говоря, режиссера преимущественно занимали личность Махатмы и его удивительная, достойная внимания потомков жизнь, а не оценка гандизма в контексте антиимпериалистического движения в Индии. Уязвимость такой позиции очевидна. Но как бы там ни было, в фильме достоверно и художественно убедительно воспроизводятся многие яркие, драматические страницы героической летописи борьбы, которую долгие годы, с величайшим мужеством и упорством вели народы Индии против английских колонизаторов. Так, в картину вошли: кровавая трагедия на площади Джаллианвала Багх в городе Амритсар, в Пенджабе, где в 1919 году английские солдаты, хладнокровно и методично расстреливая безоружную толпу, убили, согласно официальному докладу британской комиссии, 379 и ранили 1200 человек (по другим данным, Амритсарская бойня унесла пол-

торы тысячи жизней...); соляной поход в Данди; заключение Махатмы; кампания бойкота английских товаров; конференция по предоставлению Индии независимости с участием Ганди, Джинны, Неру, Пателя и других политических деятелей; церемония поднятия индийского национального флага над Красным фортом... И во всем этом ощутимо уважение к Ганди — человеку и борцу, к индийскому народу и к жертвам, которые он принес во имя избавления от иноземного владычества.

В нынешнем тревожном и взрывоопасном мире, где насилие возведено в ранг государственной политики империалистических держав, чреватой угрозой полного уничтожения жизни на земле, общественно-политические взгляды Ганди (отождествлять которые с его философскими воззрениями было бы неверно), гуманистическое мировосприятие Махатмы созвучны поискам единственно возможного сегодня — мирного — решения коренных проблем, стоящих перед человечеством. В этом и заключен злободневный пафос картины Аттенборо, которая, несмотря на все ее просчеты и недостатки, принадлежит искусству, утверждающему идеалы мира и справедливости.

«Мы исходим из того, что киноискусство есть средство общения и углубления взаимопонимания между народами»,— сказал директор XXX Сан-Себастьянского фестиваля Луис Гаска в ответ на заданный мною вопрос относительно концепции возглавляемого им киносмотра. Слова эти — не откровение, разумеется. Мысль о миссии кинематографа в деле обмена художественными и этическими ценностями, в улучшении международного климата отнюдь не нова; она четко выражена в традиционных лозунгах Московского («За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами»), Карлововарского («За гуманизм во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу народов») фестивалей, ее взяли на вооружение фестиваль в Оберхаузене, проводимый под девизом «Путь к соседу», ряд других больших и малых киносмотров. Но само время, эпоха, в которую мы живем, мно-



*«Ганди», режиссер Ричард Аттенборо (Великобритания)*

гократно повысили значимость этой знакомой и неоспоримой истины, дополнив и усилив ее звучание.

Мир, очутившийся у опасной черты, обеспокоен, взбудоражен — оснований для этого более чем достаточно. Однако нельзя не видеть и другого. Чем более тревожный оттенок приобретает современное историческое развитие, тем шире и активнее становится противодействие зловещим силам, которые, отравляя сознание народов ядом ненависти и недоверия, не брезгуя самым низким обманом, пытаются сделать человечество заложником своей гибельной стратегии, замешанной на безумных амбициях.

Кинематограф улавливает эти настроения, фиксирует приметы времени. По-разному, естественно. Иногда — с протокольной точностью, иногда — опосредованно, отвлекаясь от жизнеподобных реалий окружающей действительности. Далеко не всегда фильмы, аккумулирующие запросы и веяния времени, становятся подлинными достижениями художественного творчества. Далеко не всегда их благородный в своей основе посыл подкреплен ясным и верным пониманием сущности магистральных социально-исторических процессов современности, твердо усвоенными уроками истории. Однако не случайно ныне множится число кинопроизведений, которые в той или иной форме выражают свое сочувствие людям, обеспокоенным военной угрозой, озабоченным возможным необратимо губительным воздействием последствий научно-технического прогресса при капитализме на природу, человека и общество, людям, одержимым поисками идеала, твердой опоры в неустойчивом и враждебном им мире.

Вот почему, в частности, принимаясь за эти заметки и задавшись целью обозначить хотя бы пунктирно некоторые из характерных явлений в кинематографе Запада, заявивших о себе к началу 80-х годов, мне показалось правомерным задержать внимание читателя на фильме «Ганди».

Продолжить же свои наблюдения, сколь ни парадоксальным может показаться такой переход, мне хочется, обратившись к картине совсем другого жанра и стиля. К «Инопланетянину» (США) Стивена Спилберга.

...В окрестностях провинциального городка в штате Калифорния приземляется космический корабль с другой планеты. Один из членов экипажа не успевает вернуться на борт к моменту экстренного старта. Инопланетянин попадает в семью мальчика Элиота, который знакомит с ним своего старшего брата и сестренку Герти. Е. Т. (аббревиатура от английского «exstra-terrestrial» — «внеземной») становится другом детей и после серии приключений благополучно улетает с Земли на родную планету.

Вот, собственно, и вся фабула этой ленты, которой со времени ее появления на экранах и по сей день сопутствует феноменальный успех. В цифрах он выглядит следующим образом: в августе прошлого года «Инопланетянин» демонстрировался в 1709 кинотеатрах США; в ФРГ только за 9 недель его посмотрели 1 миллион 300 тысяч зрителей. Ни «Эммануэль», ни «Звездные войны», ни «Рокки», ни «Лихорадка субботним вечером» — ни один из «блок-бастеров», чемпионов кассовых сборов, выпущенных западными кинофирмами в 70-е годы, подобного успеха не знал. При том что «Инопланетянин» — это «всего-навсего» современная киносказка и по своим формальным признакам — фильм для детей...

Не могу разделить мнение некоторых своих коллег, которые скептически пожимали плечами после просмотра «Инопланетянина»: «Ничего особенного...» Нет, полагаю, и причин для того, чтобы впадать в другую крайность, объявляя картину Спилберга «супершедевром», «гениальным фильмом».

Идея «Инопланетянина» очень проста, под стать его сюжету: разумные существа, как бы разительно ни отличались они друг от друга, всегда могут найти общий язык и обнаружить общую сферу интересов, движимые взаимными чувствами уважения, симпатии, любви. Совсем просто, не правда ли? Однако Стивен Спилберг и те, кто помогали ему в работе над картиной (автор сценария Мелисса Мэтисон, оператор Аллен Дэйво, композитор Джон Уильямс и «волшебник» Карло Римбальди, со-

здавший смешное и трогательное внеземное существо Е. Т.), сумели — тоже, кстати, очень простыми, но доведенными до совершенства приемами — выразить ее так, что она, эта старая, как мир, мысль, проникает в душу. В фильме обнаруживает свое могущество магия доброты и открытых эмоций.

Когда маленький и неуклюжий гуманоид (нечто среднее между поднявшейся на задние лапы черепахой и Чебурашкой), стоя у трапа космолета, прощается со своим другом Элиотом, целует Герти, а в груди у него мерцает рубиновым светом живое, различимо пульсирующее сердце, смотреть на это без волнения невозможно. И люди смотрят! Ибо слишком много грязи, лицемерия и жестокости видит и ощущает вокруг себя человек в частнособственническом обществе. Слишком во многом изверился... А здесь все чисто, честно, светло. И, должно быть, хочется верить этой сказке...

Массовая потребность в такого рода объекте или сказочном символе веры, в общедоступном кинематографическом оформлении отвлеченной идеи добра и разумных отношений между разумными существами, была точно угадана Спилбергом еще в «Тесных контактах третьего рода» (1977), в фильме, у которого немало общего с последней работой режиссера. В «Инопланетянине» найденное пять лет назад получило свое завершенное выражение. «Феномен Спилберга» вряд ли можно рассматривать как эволюцию художника-гуманиста, последовательно воплощающего близкую и дорогую ему идею. Вспомним, что между «Тесными контактами...» и «Инопланетянином» у него был еще «1941-й» (1979), фантастический гиньоль, в котором он вволю поиздевался над профессиональными военными, заодно намекнув, как бы между прочим, на неготовность Соединенных Штатов к большой войне, а два года назад Спилберг снял «Охотников за исчезнувшим ковчегом», в меру профессиональный и чрезмерно насыщенный жестокостью в сочетании с изобретательно придуманными «ужасами» триллер, где политические мотивы (соперничество между американским археологом и нацистскими агентами в поисках таинственного ковчега, которому, кажется, может быть найдено и военное применение) присутствовали лишь как вспомогательный элемент приключенческой фабулы.



*«Инопланетянин», режиссер Стивен Спилберг (США)*

И вместе с тем появление «Инопланетянина» выглядит симптоматичным на фоне положения в мире, каким оно сложилось к началу 80-х годов, и — с учетом невиданного по своему размаху, очень неоднородного по составу участников движения протеста против наращивания ядерных вооружений, развернувшегося сегодня на Западе. Ведь к этому движению присоединяются и люди, вчера далекие от политики, но сегодня твердо усвоившие: новая мировая

война — это полное безумие, которого необходимо избежать любой ценой, а для начала народам и государственным деятелям разных стран надо научиться хотя бы внимательно выслушивать друг друга, проявив добрую волю к взаимопониманию... Именно в этом смысле, независимо от принятой создателями картины программной установки на почти полную ее изоляцию от социально-политического контекста современности, «Инопланетянин» оказался созвучен умонастроениям многих и многих наших современников.

●

Буржуазный кинематограф немало потрудился над тем, чтобы морально разоружить человека, внушить ему неверие в возможность что-либо радикальным образом изменить в окружающей жизни. Чтобы убедить его в необходимости думать, поступать и даже чувствовать, «как все» — в полном соответствии с нормами, принятыми в буржуазном обществе, и интересами «сильных мира сего». В этом проявляет себя одна из основных, пускай и не декларируемых открыто, функций западного кинематографа правого толка, функция охранительная по отношению к капиталистическому строю и его «традиционным ценностям».

Наряду с другими ей противостоит также достаточно устойчивая, позитивная по своему социальному и этическому смыслу тенденция в киноискусстве Запада, с большей или меньшей отчетливостью прослеживающаяся практически на всех этапах его истории и за последние 20—30 лет получившая особенно заметное распространение. Содержание этой тенденции не укладывается в рамки всеобъемлющей формулы, однако общее представление о ней дает знакомство с произведениями, герои которых, не будучи ни идейными противниками капиталистической системы, ни сознательными участниками классовой борьбы, отваживаются на протест, на стихийный, как правило, индивидуальный и обреченный бунт против буржуазных установлений, против буржуазного образа жизни — в частности.

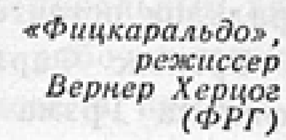
Вспомним хотя бы наиболее удачные из работ английских режиссеров «поколения рассерженных», некоторые картины французской «новой волны», фильмы с участием Джеймса Дина и молодого Марлона Брандо, ленты, появившиеся во Франции, Италии, США и других странах под влиянием взрывных настроений молодежного протеста на Западе в конце 60-х годов, опыты, осуществленные «независимыми» американскими кинематографистами в 70-е годы и связанные с движением «контркультуры», и т. п.

В центре многих из этих кинопроизведений находится герой, не способный преодолеть ограниченность собственного мировоззрения (которое по сути своей остается буржуазным), но все же предпринимающий отчаянные попытки вырваться за пределы буржуазного миропорядка или относящийся к нему скептически.

Было бы ошибкой переоценивать весьма расплывчатую антибуржуазную направленность таких фильмов, равно как и содержащуюся в них критику капиталистических порядков, лишенную глубины и последовательности, зачастую подменяющую аналитические оценки эмоциональными. Важен, однако, уже сам факт постоянного обращения западного кино к фигуре героя-нонконформиста, к теме протеста и бунта, который даже в своих слепых, анархических проявлениях служит показателем определенного социального и духовного неблагополучия капиталистического мира.

Продолжение этой традиции сегодня, в начале 80-х годов, в условиях всеобщего, непрерывно углубляющегося кризиса капитализма представляется объективно закономерным.

На ФЕСТе и в Сан-Себастьяне направление, характерные признаки которого обозначены выше, было представлено двумя запоминающимися фильмами, совершенно отличными один от другого по своей эстетике, но обладающими внутренней близостью; в обоих в качестве главной и явно вызывающей симпатии и сочувствие авторов фигуры выступает яркая личность, далеко не полностью вписывающаяся в систему буржуазных представлений о человеке и жизненных целях, на которые ему, якобы, надлежит ориентироваться. Речь идет о работе Вернера Херцога «Фицкаральдо» (ФРГ) и о картине Грэма Клиффорда «Фрэнсис» (США).





*«Фицкаральдо», режиссер Вернер Херцог (ФРГ)*

«Фицкаральдо», снятый Херцогом, одним из представителей западногерманского «нового кино», по собственному сценарию, был удостоен Серебряного приза за режиссуру на Каннском кинофестивале 1982 года. Фильм рассказывает романтическую историю некоего Брайана Свини Фитцджеральда, ирландца по национальности, живущего в перуанском городке Икитос в бассейне Амазонки. Время действия — конец прошлого столетия, когда в большинстве стран Латинской Америки молодая национальная буржуазия укрепляла свои позиции и быстро обогащалась на эксплуатации природных ресурсов континента, беднейших слоев белого населения, индейцев, негров. Правда, этот аспект исторической действительности почти не отражен в картине и заслуживает упоминания лишь потому, что он проливает дополнительный свет на все происшедшее с Фитцджеральдом, который, будучи европейцем по происхождению и обладая техническими познаниями (в фильме упоминается о его участии в незавершенном строительстве железной дороги через Анды), в обстановке экономического бума вполне мог бы заняться предпринимательством, подобно многим своим землякам, наживающимся на продаже каучука-сырца.

Собственно, Фицкаральдо, как переиначили в Икитосе труднопроизносимую фамилию ирландца, по ходу сюжета действительно попытается сделать бизнес, но вовсе не для того, чтобы разбогатеть. Деньги для Фицкаральдо — лишь средство осуществить заветную свою мечту, бредовую, в общем-то, идею: построить в захолустном Икитосе большой оперный театр, организовать труппу и пригласить на гастроли самого Энрико Карузо. Резонно задать вопрос: «А зачем ему это понадобилось?» Но лучше не спрашивать... Ведь мечта подобна любви. Какие же тут могут быть «зачем?» и «почему?»...

Местные толстосумы, которых Фитцджеральд попытался было заинтересовать своим проектом, сочли его, понятное дело, свихнувшимся. Кому нужна опера в джунглях! Но Фицкаральдо не мыслит себе жизни без оперы, он верит в могучую, облагораживающую силу искусства.

Херцог нашел идеального исполнителя на главную роль. Фицкаральдо Клауса Кински, рыжий, взлохмаченный, с вечно горящими ли-

хорадочным блеском глазами и улыбкой, в которой есть что-то беззащитное и обезоруживающее одновременно, с резкими жестами и стремительной походкой — это безупречно точный, пластически выразительный образ человека, одержимого желанием исполнить немыслимое.

...Одна лишь Молли (Клаудиа Кардинале), содержательница городского борделя и возлюбленная Фицкаральдо, зажглась его мечтой. Ничего, что ее сбережений было явно недостаточно, чтобы построить театр и нанять труппу. Зато их хватило, чтобы приобрести концессию на разработку каучуконосного участка в сельве, на берегах реки Укаяли и купить неуклюжий потрепанный пароход, который Фицкаральдо назовет «Молли-Аида» (любовь и мечта!) и отправится навстречу удаче.

Но выяснилось, что берега Укаяли в нужном месте абсолютно неприступны — и тогда Фицкаральдо отваживается на совсем уж безумный шаг: с помощью индейцев какого-то дикого племени он намерен перетащить волоком громоздкое судно через холмистый перешеек до другой реки, параллельной Укаяли. И хотя это оказывается неимоверно трудным делом, упрямый ирландец своего добивается!

Кадры, запечатлевшие кажущийся огромным (да он и на самом деле не маленький) белый пароход, медленно ползущий по склону холма на фоне густой тропической растительности (Херцог не стал прибегать к комбинированным съемкам — перед нами настоящий пароход, который, специально для фильма, волокут по влажной глинистой земле джунглей...), уникальны, они похожи на фантастический сон, одновременно напоминая описания, которые есть у Гюго в «Тружениках моря».

Увы, случай сводит на нет результаты титанических усилий. Не удалось Брайану Свини Фитцджеральду разбогатеть — никогда не будет в Икитосе своего оперного театра... Однако бунтарь и романтик Фицкаральдо, не порывая со средой, в которой сформировался он сам и внутри которой вызрел его стихийный, не рассчитанный на подрыв буржуазных устоев протест, все же бросил символический вызов самоцельному стяжательству и унылому практицизму буржуазного бытия. Свою притчу-фантазию Вернер Херцог завершает звучным аккордом во славу безграничных человеческих возможностей и благородной мечты, которая способна их высвободить.

Если герой «Фицкаральдо» остается несломленным до конца, то Фрэнсис Фармер, невымышленная героиня фильма Грэма Клиффорда, натура еще более исключительная и непокорная, чем Фитцджеральд, в финале картины оказывается полностью раздавленной, униженной, уничтоженной духовно. Причем ее жизненные разочарования и ее поистине ужасающая трагедия, которая на самом деле произошла с Фрэнсис Фармер, знаменитой в 30—40-х годах актрисой американского кино и театра, имеют своим источником не случайное стечение обстоятельств и не приблизительно, как у Херцога, очерченное враждебно-равнодушное окружение, а — по существу дела — принятую в США преступную практику гонений на инакомыслящих.

Те, кого факты биографии Фрэнсис Фармер, лежащие в основе киноповествования о жизни актрисы, интересуют в полном объеме, могут ознакомиться с ними по книге Уильяма Арнольда «Фрэнсис Фармер. В мире теней» (фрагменты из нее опубликованы «Иностранной литературой» в прошлом году); вкратце же они сводятся к следующему.

Фрэнсис Фармер было 17 лет, когда ее имя впервые попало в газеты: школьница из Сиэтла подала на конкурс реферат, в котором наивно, но откровенно и в логически стройной форме излагала свои атеистические взгляды. Четыре года спустя, когда Фрэнсис уже училась на театральном факультете штата Вашингтон, большая пресса вновь проявила к ней интерес по другому, не менее скандальному — дело было в 1935 году — поводу: американская студентка посетила Советский Союз, получив премию коммунистической газеты. В том же 1935 году на студии «Парамаунт» удачно началась профессиональная артистическая карьера Фрэнсис Фармер; вскоре она не менее успешно продолжилась на Бродвее в известной труппе «Нью-Йорк Груп-Тиэтр». К 27 годам Фармер, быстро завоевавшая по-

пулярность на сцене и на экране, успела сняться в восемнадцати фильмах (самый известный — «Приди и возьми»), сыграть в трех бродвейских пьесах и тридцати радиопостановках. В студенческие годы и позже была близка к радикальным кругам, выступала в защиту прав рабочих-сезонников, участвовала в сборе средств в помощь испанским республиканцам, но никогда не состояла ни в одной политической партии...

В 1943 году Фрэнсис Фармер — ей было тогда 29 лет — арестовали, обвинив в управлении автомобилем в нетрезвом состоянии; кроме того, студийная парикмахерша пожаловалась в полицию, заявив, что Фармер дала ей пощечину. Приговор — 6 месяцев тюрьмы.

С этого момента многое становится неясным в биографии Фрэнсис Фармер.

Уильям Арнольд пишет по этому поводу: «То, что последовало за судом, почти необъяснимо. Случилось так, что на следующий день после вынесения приговора некий Томас-Ленард, врач-психиатр, узнав из газет о суде и предположив, что актриса страдает психическим расстройством, явился в суд и — это допускалось калифорнийскими законами — попросил разрешения обследовать Фрэнсис. Почему он активно подключился к этому делу, до сих пор остается загадкой. Поставив диагноз «маниакально-депрессивный психоз», Ленард рекомендовал отправить ее на лечение» [2].

Фрэнсис Фармер провела в психиатрических лечебницах в общей сложности семь лет с несколькими перерывами. Есть основания считать, что в 1948 году Фармер была сделана операция, аналогичная лоботомии, но не оставляющая никаких внешних следов и воздействующая лишь на определенный участок мозга, контролирующий волю и эмоции. В 1950 году ее выписали из клиники под опеку матери. После этого она прожила еще 20 лет, в конце 50-х годов немного подрабатывала на телевидении и в кино, но ни одной серьезной роли сыграть не смогла. В 1970 году Фрэнсис Фармер скончалась от рака.

Сегодня, 13 лет спустя после смерти актрисы, многое в ее жизни остается загадкой, что признает и Арнольд, автор наиболее достоверного, по американским оценкам, жизнеописания Фрэнсис Фармер, отмечая в частности: «...на протяжении трех десятилетий в журналистских и юридических кругах... распространялись слухи о том, что за трагедией Фрэнсис Фармер скрывается некая таинственная история. Время от времени вдруг возникал на этом фоне какой-то новый эпизод, где фигурировали ФБР и ЦРУ, злоупотребления психиатров, жестокое обращение в больнице, распоряжения — на уровне правительственных инстанций — все это тщательно скрывать» [3].

Сравнивая событийный ряд фильма с суммой фактов, приведенных в книге Уильяма Арнольда, убеждаешься, что, хотя они и совпадают в главном, кое-какие различия здесь все-таки есть.

Во-первых, в картине опущены некоторые из описанных в книге существенных моментов, относящихся к общественной деятельности Фрэнсис Фармер; основной акцент здесь проставлен на присущей героине неординарности мышления и поведения, на доминирующем в характере Фрэнсис бунтарском, нонконформистском начале.

Во-вторых, не вступая в противоречие с достоверно известными сведениями о жизни актрисы, создатели фильма как бы экстраполируют их средствами игрового кино и фактически снимают «загадку Фармер», предлагая свою интерпретацию ее трагедии, продиктованную благородными соображениями, но уязвимую с позиций социального анализа.

Причем оба эти аспекта оказываются взаимосвязанными.

Фрэнсис Фармер действительно никогда не занималась политикой профессионально, а ее участие в общественной жизни было спорадическим.

Фрэнсис на дух не принимала притворство, несправедливость, обман. Так, убедившись лично в лживости распространяемых у нее на родине сведений о Советском Союзе, она не стала об этом молчать. Подобно многим своим

---

[2] См.: «Иностранная литература», 1982, № 3, с. 217.

[3] Там же, с. 206.

соотечественникам, она не могла оставаться равнодушной к испанским событиям, а для верного их понимания особой искушенности в политике не требовалось.

Однако, ослабив на экране мотив причастности своей героини — пусть во многом случайной и не являвшейся результатом сознательного выбора — к классовым конфликтам Америки 30-х годов и лишь вскользь упомянув о ее участии в акциях левых сил американского общества, авторы фильма создали заметный зазор между экранным образом и его прототипом из жизни.

Существеннее второй аспект. В книге Арнольда хотя и очень осторожно, в силу отсутствия у автора прямых и неоспоримых доказательств, но все же намекается на возможное вмешательство в судьбу Фрэнсис Фармер со стороны правительственных органов США.

В фильме Клиффорда многое в трагедии Фармер объясняется верно, с опорой на известные факты ее биографии; с гневом и горечью экран говорит о том, что американские обыватели не могли ей простить неверия в бога или, что более правдоподобно, открытого признания в атеизме. Деспотичные продюсеры — стремления сохранить самостоятельность и возможность творческого самовыражения вне голливудских павильонов. Театральный Бродвей — бескомпромиссности. Режиссеры «Парамаунта» — попыток сломать штампы коммерческого кинематографа. Собственная мать, деспотичная и расчетливая мещанка, — постоянного непослушания и пренебрежения финансовыми интересами семьи. Все правильно...

Но ведь легко догадаться, что были и другие, так и не появившиеся на экране люди, прежде всего озабоченные сохранением незыблемости основ «американского образа жизни» и защитой «идеалов американизма»; они, действуя не под влиянием эмоций, а просто выполняя порученную им «работу», не простили Фармер ни ее «близости к красным», ни добрых слов, сказанных в адрес Советской России, ни выступлений в защиту рабочих, ни участия в подписной кампании коммунистической прессы. Иначе трудно себе представить, как могло случиться, чтобы женщина, у которой бывали нервные срывы, но которая никогда не была психически больной (фильм настаивает на этом всей логикой своей художественной аргументации — и здесь он убедителен вполне), долгие годы провела в психиатрических лечебницах, включая и одну из самых страшных больниц для буйнопомешанных, напоминающую нацистский концлагерь. По ночам сюда заглядывали солдаты с расположенной поблизости военной базы и за скромную мзду санитарам насиловали пациенток. Фрэнсис не была исключением... Картины этого ада потрясают, несмотря на проявленную создателями ленты относительную сдержанность в показе натуралистических подробностей жизни в «лечебнице». Еще сильнее потрясает заключительный эпизод последнего акта трагедии Фрэнсис Фармер, когда ей резким ударом хирургического молоточка вводят в мозг иглу, чтобы навсегда лишить ее воли...

Фридрих Дюрренматт, со свойственным ему скептицизмом, однажды заметил, что современному искусству доступны лишь жертвы, люди в о о б щ е, а конкретные носители высшей власти, государство не могут быть предметом художественного исследования. Фильм «Фрэнсис» довольно точно ложится на это высказывание, в котором наблюдательность Дюрренматта соседствует с его социально-пессимистической концепцией нынешнего этапа мировой истории и искусства как способа его отражения. Грэм Клиффорд берет под защиту в о о б щ е личность, жертву анонимных и якобы непознаваемых средствами искусства сил, оставляя в стороне их общественную природу и главные, глубинные истоки трагедии Фрэнсис Фармер.

Возможен ли был д р у г о й фильм о Фрэнсис Фармер? Вероятно, да, и выше была сделана попытка объяснить — почему... Но и в том виде, в каком она состоялась, эта картина не только глубоко волнует, а еще и подвигает на размышления. В сопоставлении с некоторыми чертами жизни в сегодняшней Америке «Фрэнсис» воспринимается как протест против оболванивания личности, против всеобщего подчинения стандарту и в конечном счете — против манипулирования массо-

вым сознанием. А ведь известно, что это «искусство» опасно усовершенствовалось за последние десятилетия и масштабы его применения в США ширятся. Стало быть, «Фрэнсис» — это еще и предостережение, ибо нет никаких гарантий того, что истории, подобные истории Фрэнсис Фармер, не могут повториться...

●

После знакомства с насыщенными и разнообразными фестивальными программами возникают подчас неожиданные ассоциации, и начинаешь интуитивно ощущать наличие каких-то незаметных на поверхности «касаний» между произведениями, разнесенными чуть ли не на галактические расстояния. Что, кажется, может быть общего у психологической драмы «Фрэнсис» с футурологическим триллером Ридли Скотта «Стремительный бегун» (США)? Ведь событийное содержание второй ленты (по-английски она называется «Blade runner» — термин из полицейского сленга, приблизительно переводимый как «бегун-истребитель» или «специалист по рискованным операциям») сводится к противоборству сотрудника специальной секции американской полиции Декарда (Харрисон Форд) с четырьмя репликантами (придуманный сценаристами неологизм от «replication» — «повторение»), искусственно созданными существами, полностью идентичными человеку и даже превосходящими его по физическим данным, а возможно, и по интеллекту. Действие фильма разворачивается в Лос-Анджелесе 2019 года, разросшемся до невероятных размеров, где разноязычные толпы заполняют слабо освещенные улицы, со всех сторон сдавленные обветшалыми зданиями и 400-этажными небоскребами, где тяжелый и влажный воздух — уже не воздух, а никогда не рассеивающийся ядовитый «смог», и где людям невероятно тяжело, тоскливо и просто физически трудно существовать. Все вроде другое...

И все-таки, если вглядеться пристальнее, отдаленные параллели между «Фрэнсис» и «Стремительным бегуном» проступают. Обратим внимание, во-первых, на эмоциональную атмосферу обеих картин, безысходную и враждебную проявлениям естественных человеческих чувств и желаний. Впечатление сродства усиливает мотив бунта репликантов, отчаянного, разрушительного бунта на грани самоуничтожения. Да и кто такая Фрэнсис в последних кадрах фильма, как не тот же репликант, из программирующей матрицы которого изъяты ячейки, ответственные за выбор самостоятельных решений!..

Репликанты, ощущающие себя полноценными людьми, подняли бунт против своих «отцов», специалистов в области биомеханики и генной инженерии, узнав, что скоро погибнут (их спроектировали с четырехгодичным ресурсом), они обречены на постоянное преследование и одиночество. Но ведь абсолютно одинок и Декард, тоже низведенный почти до положения робота: охоту за репликантами он ведет без всякого воодушевления, без веры

*«Стремительный бегун», режиссер Ридли Скотт (США)*



в свою истребительную миссию, выполняя ее с холодной методичностью отлаженного механизма, запрограммированного на пренебрежение смертельным риском. «У репликантов нет чувств, у «бегунов-истребителей» нет чувств», — с горечью констатирует Декард, добавляя еще более мрачно, что и все остальные люди вокруг ничем не лучше...

В своем отравленном тотальным пессимизмом предвидении будущего (не столь уж далекого, кстати: второе десятилетие XXI века наступит всего через 30 лет...), в изображении бездушного и безумного мира, напичканного невероятной техникой, проникшего в сокровенные тайны природы, но не ставшего ни гармоничным, ни счастливым, Ридли Скотт изобретателен, едко ироничен, пародиен и безжалостен, но проблеск надежды все же мерцает в кромешной тьме его угнетающе действующей антиутопии. Пятый репликант, которого преследует Декард, красавица Рейчел (Шон Янг), спасает истребителю жизнь, убивая одного из себе подобных: ее генный код настолько совершенен, что она считает себя человеком. При помощи специального прибора Декард устанавливает «происхождение» Рейчел, но тем не менее проникается к ней чувством, похожим на любовь, и они вместе улетают из чудовищного мегаполиса куда-то на Север, где еще возможна нормальная человеческая жизнь...

Часть критиков восприняла фильм Скотта как образец мастерски сделанного, захватывающего зрелища. Это так, но в этом еще не вся правда. Создатели ленты — намеренно или невольно — исходили из впечатлений, которые черпали из окружающего предметного мира и общественной ситуации в современной Америке. И потому их фильм, обладая всеми атрибутами лихого триллера, содержит намек на некоторые реальные проблемы, порожденные капиталистической цивилизацией, и несет в себе отголоски отнюдь не беспочвенных мрачных прогнозов относительно ее будущего, получивших распространение в американском обществе и американской литературе. Формы же, в которые все это выливается, могут быть самыми разными...

И раз уж мы коснулись сейчас вопроса о формах, в которые воплощаются сегодня замыслы кинематографистов Запада, стоит дать, хотя бы бегло, о б щ и й обзор американской продукции, показанной в Сан-Себастьяне и в Белграде, предприняв одновременно попытку уточнить понятие «экранная агрессия США»; ведь по отношению к нему категория формы кинематографического зрелища не является нейтральной.

Доминирующее положение, занимаемое фирмами Соединенных Штатов на кинорынках Канады, Западной Европы, большинства стран Латинской Америки и некоторых других регионов, — факт общеизвестный. Об этом уже который год с обоснованной тревогой говорят представители национальных кинематографий, а в последнее время и политические деятели разных стран. Совсем недавно, например, французский министр культуры Жак Ланг весьма недвусмысленно выразил свое неодобрительное отношение к «американскому империализму в области культуры», имея в виду и сферу кинематографа.

«Экранная агрессия США» — сложное, многоступенчатое явление, за которым стоят не одни лишь финансовые интересы голливудских киномонополий: оно соотносится и с общим агрессивным внешнеполитическим курсом Соединенных Штатов, с настойчивыми попытками Америки навязать свою идеологию, свой образ жизни не только северным и южным соседям или европейцам, но и народам других государств. Соответственно, захват рынков и экономическое подавление национальных кинематографий — лишь одна сторона «экранной агрессии». Другая непосредственно связана с участием кинематографа США в борьбе идей, резко обострившейся в современном мире, с «крестовым походом» против коммунизма, провозглашенным нынешней американской администрацией, с развязанной ею «психологической войной» против стран социалистического содружества.

Мы не намереваемся рассматривать здесь названное явление в комплексе — этим надо заниматься специально — и по преимуществу ограничимся лишь одним из его аспектов, по-

ставив вопрос следующим образом: «Каково собственно кинематографическое обеспечение «экранной агрессии США»?»

Очевидно, подобный подход к проблеме почти не затрагивает ряд очень существенных факторов и не предполагает исследования всего спектра идеологической направленности «экранной агрессии», активно осуществляемой Соединенными Штатами. Это опять-таки особая и требующая отдельного обсуждения тема. К тому же обращение к ней вряд ли имеет смысл, если при этом не анализировать и фильмы оголтелой реакционной направленности, а таких на экранах «Сан-Себастьяна-82» и последнего ФЕСТа не было.

Было другое. На обоих фестивалях демонстрировалась обойма американских картин из числа тех, которые составляют основу репертуара кинотеатров в самих Соединенных Штатах и одновременно широко экспортируются за рубеж. И в подавляющем большинстве, включая сюда немногочисленные небрежные ремесленные поделки тоже, это были фильмы, точно ориентированные на массовый спрос. Исключения — единичны.

Стремление во что бы то ни стало заполучить зрителя в иных фильмах выхолащивает элементы социальной критики, деформируя реалистический подход к проблеме, намечавшийся поначалу. Так случилось, к примеру, с картиной Марка Лестера «Класс 1984», события которой происходят в 1984 году, то есть даже не в ближайшем будущем, а просто «завтра» в американском колледже, где царят воистину дикие нравы.

...Перед началом занятий полицейские из внутренней службы безопасности колледжа (!) проверяют электронным щупом одежду учащихся: они ищут оружие. Учитель биологии, побывавший, видно, уже не в одной переделке, всегда носит в «кейсе» заряженный пистолет. В коридорах и туалетах колледжа могут ограбить, пырнуть ножом. Здесь же продают наркотики. Стены в аудиториях пестрят непристойными надписями и рисунками.

Отодвинув действие своего фильма на два года вперед (картина выпущена в 1982 году), Лестер, видимо, намекает на то, что он несколько сгустил краски; но во вступительной надписи указывается: «В 1980 году на преподавателей американских школ и колледжей было совершено 280 тысяч нападений с при-



*«Класс 1984», режиссер Марк Лестер (США)*

менением насилия». Следовательно, экран предлагает не антиутопию, а сколок реальных явлений сегодняшней американской действительности, лишь отчасти укрупненный.

Однако этот на первых порах внушающий известное уважение фильм чем ближе к финалу, тем больше сбивается на стезю типичной коммерческой ленты насилия. ...После того как компания подонков из класса Энди Норриса изнасиловала его беременную жену, запечатлев свой «подвиг» на моментальном снимке, подброшенном учителю, последним овладевает дикая жажда мести. И вот как расправляется Норрис с главарями молодежной банды: одного сжигает заживо в школьном подвале, облив бензином, другого распиливает циркулярной пилой, а третьего сбрасывает с колосников сцены актового зала — и тот повисает на случайно захлестнувшемся у него вокруг шеи канате прямо над школьным симфоническим оркестром, дающим концерт по случаю окончания учебного года...

В водовороте этих кровавых кошмаров (некоторые мною не упомянуты) исчезает заявленная было социальная и нравственная оценка явлений, указывающих на разгул молодежной преступности в стране. Исчезает, будучи вытесненной самоцельной и в общем-то не согласующейся с понятиями элементарной морали зрелищностью.

Но вот вам другое зрелище, рассчитанное на тех, кто ищет в кино главным образом веселого развлечения и возможность уйти от тягот повседневности, — «семейный» мюзикл Джона Хьюстона «Энни», стоивший более 40 миллионов долларов. Героиня этой «рождественской сказки», рыжеволосая, озорная, смышленая и предприимчивая девчушка, живущая в сиротском приюте, после каскада забавных и условно опасных приключений становится приемной дочкой мультимиллионера Ворбакса (Альберт Финни), эксцентричного и вспыльчивого, но, в сущности, очень доброго джентльмена... Хореографический и изобразительный уровень постановки очень высок, а Кэрол Бернет в роли мисс Хэнниген, неряшливой и вечно полупьяной содержательницы приюта, просто великолепна. В стилистике фильма отчетливы элементы пародии, здесь беззаботно шутят по любому поводу, здесь все возможно — даже встреча сиротки Энни с президентом Франклином Рузвельтом, которого не признающий никаких авторитетов Ворбакс снисходительно «учит жить» в Овальном кабинете Белого дома... Но, согласитесь, в тонкостях пародийных приемов станет разбираться далеко не каждый зритель. Зато каждому, и, надо полагать, небезуспешно, «Энни» преподнесет, как бы играючи, красиво «упакованный» тезис, по которому выходит, что жить в Америке все-таки здорово, а если вам лично не везет, не отчаивайтесь! Вспомните «золушку»-Энни, ставшую «принцессой»...

Что рядом? Да много разного... Если вам нравятся любовные истории и мужчины в военной форме (белая парадная форма ВВС США так эффектна и элегантна...), вас не разочарует фильм Тейлора Хэкфорда «Офицер и джентльмен» с хорошими актерами — Ричардом Герри и Деборой Уингер в основных ролях; заодно вы убедитесь, какие замечательные ребята учатся в американских военных школах и какие из них выходят великолепные солдаты... Если же вас интересует детектив в стиле «ретро», если вы хотите побывать в Китайском квартале Сан-Франциско 1928 года и узнать кое-что о личной жизни гангстеров и воротил подпольного бизнеса, все это есть у Вима Вендерса в его «Хэммете»; кстати — и это уже без иронии — вы найдете здесь виртуозную режиссуру, достойную, быть может, более содержательного сюжета, чем выбранный Вендерсом... Если вы хотите, чтобы вам стало очень страшно в зрительном зале, купите билет на картину Пола Шредера «Люди-кошки» с участием знаменитой Настасии Кински: «римейк» куда более скромного фильма выпуска 1942 года обеспечит вас почти на два часа острыми ощущениями; но если болезненная эротика в сочетании с жестокостью и мотивами инцеста вам претит — не ходите... Посмотрите лучше изящный, с отлично поставленными танцами мюзикл Блейка Эдвардса «Виктор, Виктория», в котором есть и хороший вкус, и юмор, и выдумка (и это тоже — без шуток)... А если вы обременены


*«Демоны в саду», режиссер Мануэль Гутьерес Арагон (Испания)*

деликатными специфическими проблемами, вам, возможно, придется по душе лента Артура Хиллера «Любовные дела»; она, правда, пошловата, да и сработана на скорую руку, что нехарактерно для Хиллера — неплохого профессионала, но в ней «зато» на полном серьезе утверждается, что женщина — не единственный из возможных объектов любовного увлечения мужчины и к этому надо относиться с пониманием...

Итак, те, кому платят за это в Голливуде, внимательно следят за динамикой спроса на кинорынке, без промедлений выдают рекомендации по заполнению «вакуума» там, где он образуется, умело организуют рекламу, ассигнуя на нее почти столько же, сколько тратится на само производство фильмов.

Есть и другие приемы в арсенале «экранной агрессии»: Голливуд скупает за границей таланты и кинотеатры, быстро осваивает новейшие достижения кинотехники, в частности, современную, сложную и дорогостоящую электронную аппаратуру, ведет съемки там, где рабочая сила дешевле, и т. п. Но всего этого могло оказаться недостаточно для оккупации мирового экрана, если бы хозяева американской киноиндустрии не придерживались столь последовательно и твердо своего главного правила — делать фильмы непременно для большой аудитории, считая кинематограф прежде всего массовым зрелищем.

Подобный подход обеспечивает не только прибыли киномонополиям США, но и соответствующие пропагандистские дивиденды, на которые тоже рассчитана «экранная агрессия»; фронт ее глубоко эшелонирован: на плечах одних — часто действительно серьезных, представляющих немалую художественную ценность или просто высокопрофессиональных фильмов — к зарубежному зрителю прорываются другие ленты, рассчитанные на выполнение конкретных задач по отвлечению внимания массового зрителя от агрессивной политики империализма, кризиса «американской демократии», от социальных конфликтов в капиталистическом обществе и от явлений, свидетельствующих о его антигуманной сущности.

Как уже указывалось ранее, мы не касаемся сейчас того направления «экранной экспансии США», которое прямо связано с агрессивностью курса Вашингтона на международной арене, с идеологическими диверсиями против

мира социализма, попытками вмешательства Соединенных Штатов в дела суверенных государств и дестабилизации не угодных Белому дому прогрессивных режимов в различных частях света. Отметим только, что идеологическая борьба между силами империалистической реакции и противостоящими ей силами мира, демократии и прогресса развертывается ныне одновременно на многих фронтах. Причем в одних случаях империализм предпочитает использовать оружие из арсенала «холодной войны», а в других — менее одиозные, но тоже по-своему действенные средства. И та же, к примеру, «Энни» (а еще лучше — дюжина «Энни»...), исподволь внушая зрителям за рубежами Соединенных Штатов симпатии к «американскому образу жизни» и капиталистическому строю вообще, тоже вносит свою лепту в решение идеологических задач «экранной агрессии США»; возможно, даже бóльшую, чем какой-нибудь явно тенденциозный и неуклюже состряпанный «Огненный лис» [4].

«Экранная экспансия» вызывает не только возмущение, но и противодействие за пределами Соединенных Штатов. Наблюдающиеся в последнее время более решительные, чем прежде, попытки некоторых европейских кинофирм обрести экономическую самостоятельность, не связывая себя общими финансовыми интересами с Голливудом, рост активности «малых» национальных кинематографий Европы [5], движение «нового латиноамериканского кино», вводимые в ряде стран в законодательном порядке обязательные квоты показа в кинотеатрах фильмов местного производства, деятельность Панафриканской федерации кино — вот реальные показатели такого сопротивления.

В Сан-Себастьяне я видел фильм испанского режиссера Мануэля Гутьереса Арагона «Демоны в саду» — драматическое воспоминание о франкистском прошлом Испании. Картину, в которой заняты замечательные актрисы Анхела Молина и Анна Белен, отличает отточенность оригинального режиссерского сти

[4] Об этой картине см.: Баскаков В. Экранная агрессия. — «Искусство кино», 1983, № 3, с. 126—127.

[5] См.: Баскаков В., Ростоцкий С., Медведев А. Емкость экрана. — «Искусство кино», 1983, № 2, с. 134.



*«Ночь святого Лаврентия», режиссеры Паоло и Витторио Тавиани (Италия)*

ля. И хотя трудо поручиться, что «художественный шифр» Арагона во всем будет понятен широкому зрителю, сам факт появления такого фильма говорит о немалых потенциальных возможностях национальной кинематографии Испании. Одной из лучших лент в программе ФЕСТа-83 была работа турецкого режиссера Йылмаза Гюнея «Путь» — глубокое реалистическое произведение, обнажающее социальные язвы страны, рассказывающее о бедственном положении Турции под властью военного правления. «Путь» удостоен высшей награды Каннского фестиваля 1982 года. А ведь сравнительно недавно турецкая кинематография была почти не известна в мире...

Подобные примеры теперь уже далеко не единичны; как и некоторые важные факторы, характеризующие развитие мировой кинематографии, они дают основания рассчитывать на то, что «экранной агрессии США» в будущем придется столкнуться с более решительным и эффективным отпором, чем сегодня.

●

И теперь — последнее впечатление, которым мне хочется поделиться с читателем, заканчивая свои заметки. Впечатление это связано с работой Паоло и Витторио Тавиани «Ночь святого Лаврентия» (Италия), показанной на ФЕСТе.

Должно быть, ни одна тема в мировом кино за последние три с половиной десятилетия не повторялась столь часто, как тема борьбы с фашизмом во второй мировой войне. Однако она и по сей день продолжает волновать кинематографистов. И так, наверное, будет продолжаться еще очень, очень долго. Ибо есть в истории человечества страницы, которым не дано потускнеть с годами, и каждое время способно прочесть их по-своему.

Есть, должно быть, своя закономерность и в том, что сегодня киноискусство в его художественном исследовании исторической реальности военных лет все чаще обращается к эпосу, но обращается как бы на новом витке развития, в новом качестве: обогащенное собственным предшествующим опытом, оно чутко улавливает пульс времени, которое с неведомыми прежним эпохам определенностью и остротой поставило вопрос о зависимости каждой отдельно взятой человеческой судьбы от судеб всего человечества.

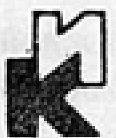
Когда-то одни астрономы писали название нашей планеты с большой буквы — сегодня дошла очередь до журналистов. Планета Земля больше не кажется нам огромной: мы пересекаем материки всего за несколько часов лёту, мы видели фотографии Земли из ближнего космоса — на них полушария просматриваются почти целиком...

Земля больше не представляется нам незыблемой твердью: мы знаем, что выбить ее из-под ног человечества так просто с помощью разрушительных средств, которые уже накоплены в немыслимых количествах... Поэтому нет ныне проблемы, которая волновала бы людей, в с е х людей (фанатичные безумцы — не в счет!) в большей мере, чем самая главная, самая неотложная, самая животрепещущая проблема — сохранить мир на Земле.

И если вдуматься в обобщенно-символический смысл картины братьев Тавиани, то получается, что «Ночь святого Лаврентия» как раз об этом. О великом и необходимом чувстве человеческой общности, которое, как прозрение, снизошло на жителей итальянского городка Сан-Мартино в минуту испытаний. «Мы собрались все вместе и вместе ищем спасения», — скажет им священник, приглашая к причастию. Но ведь не помогло... Фашисты взорвали собор вместе с теми, кто рассчитывал сохранить жизнь, притаившись под его сводами. Спаслись другие, те, которые — тоже сообща — взялись за оружие и выстояли в смертельном поединке с тупой и темной силой.

Значит, проникнуться чувством своей причастности к общей заботе и общей судьбе — еще недостаточно. Надо д е й с т в о в а т ь сообща — отстаивая свое право на жизнь вместе с другими! Эпическое иносказание Паоло и Витторио Тавиани не столько о прошлом, сколько о настоящем. О сегодняшней угрозе, которая нависла над миром, и о долге каждого из нас сделать все возможное, чтобы отвести ее от человечества.

*Сан-Себастьян — Белград — Москва*



# Синерама

## Алжир

Один из ведущих режиссеров алжирского кино Мохаммед Лахдар Хамина, чье творчество хорошо знают в Советском Союзе, завершил работу над новым фильмом «Песчаный ветер». Картина касается вопроса о месте алжирской женщины в семье и ее роли в общественной жизни страны, идущей по пути прогрессивных социально-экономических преобразований.

«Песчаный ветер» можно рассматривать как продолжение прежних творческих поисков Хамины, режиссера, постоянно обращающегося к наиболее ярким страницам новейшей истории Алжира и к актуальным проблемам сегодняшней алжирской действительности; лучшие его фильмы, отличающиеся национальной самобытностью, стали заметным явлением мирового киноискусства.

В предыдущих работах Хамины («Ясмина» — фильм был создан в содружестве с режиссером Джемалем Шандерли; «Ветер с Ореса») об-



*«Песчаный ветер», режиссер Мохаммед Лахдар Хамина (фото из журнала «2 экрана», Алжир)*

раз арабской женщины раскрывался в неразрывной связи с темой национально-освободительной борьбы. Это не случайно. Начало творческого пути режиссера совпало с первыми годами антиколониальной войны в Алжире; его мировоззрение сформировалось под влиянием идей национально-освободительного, революционного движения в стране. Еще юношей будущий кинематографист с оружием в руках участвовал в битвах за освобождение родины; его отец был расстрелян колонизаторами...

Первый самостоятельный игровой фильм Хамины «Ветер с Ореса» во многом был навеян фактами его личной биографии; в центре картины — образ алжирской женщины, потерявшей в годы войны мужа и сына, погибшего в концентрационном лагере. «Ветер с Ореса» знаменовал рождение нового алжирского кино. Анализируя фильм, критики сравнивали его героиню с горьковской Ниловной. Картина, с успехом демонстрировавшаяся в разных странах мира, была отмечена призами международных кинофестивалей в Москве и Канне.

К десятилетию алжирской революции режиссер создал фильм «Декабрь» (1972). Центральным событием этой картины стал допрос молодого бойца Фронта национального освобождения Си Ахмеда (в исполнении популярного алжирского актера Сида Али Куирета), который происходит на фоне событий 11 декабря 1960 года, памятного дня в истории Алжира, когда чуть ли не все население страны вышло на демонстрацию в знак солидарности с борцами за свободу. Фильм был снят по сценарию французского писателя Жоржа Арно, постоянно живущего в Алжире, автора сценария ленты «Плата за страх», знакомой советскому зрителю. «Декабрь», премированный на Каннском фестивале, утверждал идею морального превосходства мужественных алжирских патриотов над обреченными на поражение французскими колонизаторами.

Художественным итогом многолетних исканий режиссера в области историко-революционной тематики стал фильм «Хроника огненных лет»; картина получила в 1975 году высшую награду — «Золотую пальмовую ветвь» Каннского фестиваля; она с успехом демонстрирова-

лась на IV Международном кинофестивале в Ташкенте и в программе Дней алжирского кино в СССР. «Хроника огненных лет» явилась первым крупным произведением эпического жанра в кинематографе Алжира.

Новая работа Мохаммеда Лахдара Хамины «Песчаный ветер» свидетельствует о глубоком интересе художника-патриота к жизни страны на современном этапе ее истории.

*Т. Царапкина*

## Аргентина

Аргентинское кино, вот уже почти целое десятилетие предпочитающее оставаться в кругу камерных тем и развлекательных сюжетов, в самое последнее время обнаруживает больший, чем прежде, интерес к проблемам взаимоотношений человека и общества. Одно из подтверждений тому — картина Адольфо Аристараина «Время реванша» (о ней уже упоминалось в «Синераме»), получившая главную награду Международного фестиваля нового латиноамериканского кино в Гаване в конце прошлого года. Сделанный в традициях итальянского «политического кино», в котором часто появлялся честный смельчак-одиночка, бросающий вызов мафии, фильм «Время реванша» разоблачает методы, практикуемые крупными капиталистическими монополиями, сознательно рискующими жизнью шахтеров ради извлечения максимальных прибылей. В национальном кинематографе Аргентины темы, связанные с классовыми конфликтами, затрагиваются крайне редко; в этой связи появление фильма Аристараина выглядит обнадеживающим явлением. Острота проблематики и профессионализм постановки обеспечили картине широкий международный резонанс: «Время реванша» было включено в программы фестивалей в Чикаго, Картахене, Монреале.

Присутствовавший на последнем кинофестивале в Сан-Себастьяне один из ведущих режиссеров и продюсеров Аргентины Фернандо Айяла, выступая перед журналистами, отмечал некоторое ослабление цензурных ограничений в стране, сделавшее возможным выход на экраны его последнего фильма «Сладкие денежки». Снятая в форме развлекательной комедии, картина глубоко национальна по духу и, как считает Айяла, несет в себе заряд актуально важной, здоровой критики негативных общественных явлений.

События ленты относятся к концу 70-х годов, когда девальвация доллара вызвала небывалый рост спекуляции в Аргентине и открыла дорогу всевозможным финансовым авантюрам. Главные персонажи картины, кумовья Карлос и Рубен, мелкие предприниматели, неожиданно встречают своего старого знакомого Артече, ловкого спекулянта. Объединившись, Карлос, Рубен и Артече организуют новое «дело» и быстро добиваются успеха. Однако параллельно с обогащением происходит распад добрых семейных и дружеских отношений, которые прежде объединяли компаньонов и близких им людей. В фильме есть множество трагикомических ситуаций, точно передающих атмосферу стяжательства и увлечения сомнительными коммерческими предприятиями в стране, жизнь которой отягощена инфляцией и безработицей. По мере развития сюжета горький юмор картины становится все более саркастическим. Критика в Латинской Америке назвала «Сладкие денежки» примером удачного подхода к проблемам, общим для ряда стран региона.

*Т. Рудницкая*

## Болгария

В период работы над своим новым фильмом «Равновесие» Людмил Кирков, объясняя замысел будущей ленты, говорил, что его главным образом интересовало состояние нравственной неустойчивости человека в драматической ситуации и возможность обретения им гармонии во взаимоотношениях с другими людьми, «равновесия в мыслях и чувствах». Сценарий картины написал Станислав Стратиев, с которым Кирков работает уже в третий раз; учитывая, что между «Равновесием» и двумя лентами, ранее снятыми режиссером по

сценариям Стратиева («Короткое солнце» и «Ансамбль без названия»), существует известная близость, в болгарской критике говорят о завершении кинотрилогии, герои которой находятся в процессе трудного поиска удовлетворяющего их жизненного статуса.

В фильме существуют три относительно самостоятельные сюжетные линии, связанные с судьбами трех основных персонажей — таксиста Милко, его жены Елены и Марии, работающей ассистентом режиссера на киностудии; в определенный момент они пересекаются — и в результате возникает, по наблюдению болгарского критика Панайота Денева, возможность осветить некоторые особенно важные для каждого из героев события с различных точек зрения.

Водитель Милко, обыкновенный парень с софийской окраины, рано ставший самостоятельным, уже успел, несмотря на свою молодость, перепробовать разные занятия: не закончив учебу в школе, он ненадолго увлекся боксом, работал на заводе, женился, не обдумав как следует этот шаг, отслужил в армии, устроился таксистом и, наконец, попал в съемочную группу; мечтает стать автогонщиком, хотя вряд ли обладает нужными для этого данными... Елена — гордая и привыкшая рассчитывать только на себя женщина, у которой было трудное детство. Брак с Милко не принес ей счастья; оставшись одна с ребенком на руках, она тяжело переживает свою жизненную неудачу... Мария из киногруппы, «роковая соблазнительница», привлекательная, но поверхностная женщина, умело пользующаяся своей красотой... Драма этих троих разыгрывается на фоне пестрых будней киногруппы.

Вот что говорит Кирков по поводу своей работы: «Три истории — истории Милко, Елены и Марии — прослеживаются детально, у каждой — своя собственная драматургия. Это не воспоминания, а полноценные рассказы о жизни и формировании характеров троих людей... у которых схожие судьбы... Признаться, этот фильм для меня — нечто совсем новое... я впервые пытаюсь перенести на экран драматургию, усложненную чисто литературным путем, найти ей кинематографический эквивалент. Мы с оператором и художником стремились к полной документальности изображения и актерского поведения... Я особенно доволен Пламеной Гетовой, актрисой необыкновенного драматического таланта. Катерина Евро закрепила успех своего дебюта в «Ансамбле без названия».

Фильм «Равновесие» находится в русле того отчетливо обозначившегося в болгарском киноискусстве конца 70-х — начала 80-х годов направления, которое связано с поиском современного героя и разработкой сложных драматических коллизий, раскрывающих характер взаимоотношений личности и социальной среды в новом обществе.

*И. Обутин*

## Великобритания

Британские власти намерены нанести новый удар по английскому кино, говорится в ежегодном докладе Национальной корпорации по финансированию кинематографа. Хотя на сегодняшний день кинопроизводство в Англии стараниями американских «партнеров» и так сведено к минимуму, Министерство торговли, которое ведает экономикой кинематографии, собирается упразднить налог со сборов, поступающий в распоряжение корпорации; благодаря этим средствам английскому кино до последнего времени еще удавалось кое-как сводить концы с концами.

Впрочем, в упомянутом докладе прямо указывается, что английское кино, «призванное отражать жизнь английского народа и его обычаи, почти прекратило свое существование». Теперь же оговорку «почти», по-видимому, можно будет снять: не исключено, что из-за отсутствия необходимых средств прекратят свое существование и сама корпорация, и Британский киноинститут, и Фонд для создания детских фильмов, и Национальная киношкола. «Тогда американское кино сможет царить здесь безраздельно», — пишет французская газета «Юманите», характеризуя явно неблагополучное состояние дел в кинематографе Великобритании. В стране пустуют кинотеатры, многие из которых находятся в запущенном состоянии, несмотря на

высокую стоимость билетов, они десятилетиями не ремонтируются и не модернизируются. Посещаемость падает катастрофически. В печати высказывается мнение, что английские фильмы еще могли бы привлечь публику национальной проблематикой, но их крайне мало. А американские картины, наводнившие страну, не способны целиком заполнить «вакуум», который образовался в результате почти полного прекращения производства отечественных картин.

*А. Александров*

●

Английское телевидение показало фильм, смонтированный Кевином Браунлоу и Дэвидом Гиллом из дублей, срезок и прочего «корзинного материала», обнаруженного в архиве Чаплина.

Создатели этой ленты ведут на британском телевидении передачу под названием «Голливуд», включая в нее и малоизвестные фильмы, снятые в США еще в эпоху немого кино. В ходе подготовки очередного выпуска они обратились к вдове Чаплина — Уне Чаплин с просьбой предоставить в их распоряжение что-нибудь из архива режиссера, который сохранился, несмотря на то что Чаплин, покидая США, дал распоряжение его уничтожить. Уна Чаплин показала английским кинематографистам архив, хранящийся в подвале ее дома. Режиссеры выбрали наугад несколько коробок с пленкой, в которых оказались совершенно неизвестные до сего времени материалы: кадры, не вошедшие в разные фильмы Чаплина, дубли, которые по той или иной причине показались ему несовершенными, и т. п.

Корреспондент парижского еженедельника «Экспресс» писал после просмотра трехчасового фильма, сделанного в итоге Браунлоу и Гиллом: «Впечатление такое, будто обнаружены руки Венеры Милосской...»

Среди найденных срезок — прекрасно сохранившаяся сцена из «Огней большого города», материал для «Золотой лихорадки», снятый Чаплином на Аляске и показавшийся ему неудачным (как известно, режиссер предпочел снимать весь фильм в декорациях). Найден и интересный фрагмент из «Иммигранта», кинопробы, «гэги». «Мы были в шоковом состоянии, когда все это увидели», — рассказывает Браунлоу.

Просмотр всех 100 тысяч метров пленки, доставленной в Англию, занял два месяца, еще год ушел на монтаж фильма, в первую часть которого включен материал, относящийся к 1916—1917 годам. Здесь, в частности, есть кадры, запечатлевшие Чаплина, покатывающегося со смеху во время съемки, а потом с нежностью целующего руку Эдне Первиенс. Во второй части, относящейся к 1917—1931 годам, появляется знаменитый Джекки Куган, исполняющий чечетку; сюда же вошел материал натурных съемок на Аляске. В третьей части можно увидеть Чаплина в гостях у Дугласа Фербенкса и эпизод «светской хроники»: на каком-то приеме, состоявшемся в 1926 году, Чаплин демонстрирует «танец булочек» из «Золотой лихорадки».

Фильм, бережно составленный из материалов, к которым прикасалась рука великого мастера, наверняка вызовет огромный интерес среди многочисленных поклонников бессмертного таланта Чарлза Спенсера Чаплина.

*В. Францев*

## Венгрия

Для тех киноведов и любителей киноискусства, которые внимательно следят за творчеством известного венгерского режиссера Марты Месарош (на экранах нашей страны идут ее фильмы — «Дом на окраине», «Почти как дома», «В пути», «Вторая жена»), ее новая работа обещает стать полной неожиданностью. Во-первых, потому, что события фильма «Страна миражей», работу над которым Месарош начала недавно, относятся к прошлому веку — ленты, созданные ею до сих пор, рассказывали или о современности, или о совсем близком прошлом. Во-вторых, Месарош впервые осуществляет экранизацию литературной классики. И в-третьих, в основу сценария ее новой ленты положен сюжет... гоголевского «Ревизора».



*«Страна миражей», режиссер Марта Месарош (фото из журнала «Фильм, синхаз, мюжика», Венгрия)*

С экрана прозвучит монолог, напоминающий «откровения» городничего из пьесы Гоголя: «Я все признаю. Самое большее, что я принимал, — это крохотные подарки. И потому лишь, что жертвенное служение редко бывает вознаграждено, а жалованье у меня небольшое... Остальное все — клевета. Домыслы моих недругов. Донесли! Потому что я был слишком добр к ним», — это слова взяточника и самодура, бургомистра Матяша Тури из сценария Балажа Варги, который перенес в Венгрию прошлого столетия ситуации и характеры одного из самых выдающихся произведений русской классической драматургии.

Роль Матяша Тури исполняет постоянно участвующий в фильмах Марты Месарош польский актер Ян Новицкий; в остальных ролях зрители встретятся с Матяшем Устичем, Иштваном Иглоди, Денешем Уйлаки, Тери Тордаи, Каталиной Рак и с другими известными актерами венгерского кино. Снимает «Страну миражей» оператор Миклош Янчо-младший.

*А. Трошин*

## Венесуэла

Имя Рамона Чальбода хорошо известно в Венесуэле: он выступает как режиссер-постановщик в кино, театре, а в последнее время и на телевидении. Многие фильмы Чальбода пользовались в стране большим успехом. Среди наиболее известных работ режиссера — «Освященный и непристойный», «Рыба, которая курит», «Сожжение Иуды» (последняя картина знакома и советскому зрителю по экрану IX Московского фестиваля).

Свой новый фильм «Рак» Рамон Чальбод снял по книге бывшего инспектора полиции Фермина Мармоля «Четыре преступления, четыре власти», сюжет которой опирается на реальные факты.

Тема преступности часто появляется в творчестве Чальбода, неизменно рассматривающего ее в социальном контексте. Сказанное можно отнести и к картине «Рак», в которой детективная история рассказана с использованием приемов документального кинематографа.

Фильм начинается с похищения мальчика из состоятельного семейства, принадлежащего к высшим кругам венесуэльского общества. Родители пытаются вернуть ребенка, не прибегая к помощи полиции и во всем следуя указаниям похитителей. Однако, отдав затребованный выкуп, они получают лишь тело убитого сына...

Следователь, которому поручают вести это дело, располагает косвенными уликами, указывающими на то, что здесь замешаны юные наркоманы из богатых семей. Вот почему вступающие в игру ловкие юристы добиваются, чтобы этого сотрудника полиции отстранили от дальнейшего расследования. Таким образом, в фильме «Рак» предпринята серьезная попытка показать, как и какими средствами пред-

ставители высших слоев национальной буржуазии контролируют действия органов защиты правопорядка и в случае надобности оказывают на них прямое давление.

*Т. Ветрова*

## Вьетнам

По случаю 30-летия вьетнамской кинематографии, отмечаемого в нынешнем году, в Ханое состоялось торжественное собрание, на котором присутствовали деятели кино и театра Вьетнама, представители общественности, зарубежные гости. С приветственными речами к собравшимся обратились Председатель Государственного совета СРВ Чыонг Тинь и министр культуры республики Нгуен Ван Хиеу. В связи с юбилейной датой и за большие заслуги в развитии национальной культуры вьетнамская кинематография была награждена Орденом независимости.

За 30 лет существования социалистического кинематографа в стране создано 168 полнометражных игровых фильмов, 117 мультипликационных лент, около трех тысяч документальных, научно-популярных картин и выпусков хроники. Сегодня в СРВ действуют четыре крупные киностудии в городах Ханое и Хошимине, а также Киностудия Народной Армии и ряд студий при различных министерствах и ведомствах. Созданный в 1969 году Союз кинематографистов Вьетнама насчитывает в своих рядах около 600 членов. Кадры для национальной кинематографии готовят институт и два специальных средних учебных заведения.

Во Вьетнаме имеется более 1200 киноустановок, около 300 из них — в стационарных кинотеатрах. В 1982 году каждый житель СРВ побывал в кино более 5 раз (в 1955 году этот показатель равнялся 1,4), причем сюда не включаются зрители 500 армейских киноустановок.

После освобождения страны и объединения Вьетнама в единое социалистическое государство темпы развития национального кино заметно возросли. Так, за последние 7 лет (1976—1982) в стране было выпущено более 100 художественных фильмов, что почти вдвое превышает продукцию студий ДРВ в период с 1959 по 1975 год. Расширение кинопроизводства способствовало обогащению проблематики вьетнамского кино, стимулированию его художественного роста. Одной из ведущих для кинематографа, так же, как и для всего искусства Вьетнама, остается военно-патриотическая тема, наряду с которой постепенно осваиваются и другие тематические направления, связанные со строительством социализма в условиях мирной жизни и воспитанием молодых граждан социалистического государства.

Недавно в городе Камфа (центр угледобывающей промышленности СРВ) состоялся семинар на тему «Образ рабочего в современном вьетнамском кино», в котором участвовали многие известные кинематографисты страны, рабочие, служащие, учащиеся вузов и школ. Самым большим успехом у зрителей шахтерского края пользовались картины «Прощание летом», «Земля не покинута», «Дождливый день в конце года», освещающие различные стороны сегодняшней вьетнамской действительности.

Вьетнамские фильмы известны более чем в 90 странах мира; в настоящее время СРВ осуществляет связи в области кинематографии с 55 государствами.

Лучшие произведения вьетнамского киноискусства регулярно демонстрируются на экранах стран социалистического содружества, они включаются в программы таких крупных международных киносмотров, как кинофестивали в Москве, Карловых Варах и Ташкенте, Только в 1982 году 22 художественных, 7 документальных и 4 мультипликационных фильма вьетнамского производства были приобретены прокатными фирмами Австралии, Бельгии, США, Франции, ФРГ, Швеции.

За последние два года наибольший успех за рубежом выпал на долю фильма «Опустошенное поле», удостоенного Золотого приза на XII Московском международном кинофестивале.

*А. Соколов*

## ГДР

«Выстрелы Ноева ковчега» — так называется новый фильм киностудии ДЕФА, адресованный детской и юношеской аудитории. Картина, поставленная по одноименному роману Петера Абрахама режиссером Эгоном Шлегелем, рассказывает о судьбе немецкого школьника Клауса, сына коммуниста — участника антифашистского Сопротивления.

...Идут последние месяцы второй мировой войны. Нацистский рейх агонизирует, но в стране продолжаются репрессии, аресты, казни. В школе Клауса и его сверстников по-прежнему пичкают геббельсовской пропагандой, а дома религиозная мать пытается внушить сыну заповеди христианской морали. Отец Клауса находится на нелегальном положении, скрываясь от преследований гестапо.

События и драматическая атмосфера переломного момента в истории немецкого народа показываются в «Выстрелах Ноева ковчега» сквозь призму неустойчивого детского мировосприятия, которое меняется под влиянием увиденного. Юному Клаусу пришлось многое пережить в дни, предшествовавшие избавлению страны от фашистской тирании и ужасов военного времени, — и он многое понял, наверняка сохранив на всю жизнь воспоминания о своем трудном детстве. Мы хотели, говорит Эгон Шлегель, рассказать сегодняшней молодежи о том, что такое фашизм, война, о том, какие страдания несут они народам; связь нашего фильма с современностью для меня очевидна: разрушенный Берлин 1945 года заставляет меня вспомнить руины Бейрута осенью 1982-го — все это звенья одной цепи в политике империализма. Роман Петера Абрахама, продолжает режиссер, написан очень самобытно. Автор сценария драматург Гюнтер Менерт долго работал над тем, чтобы найти форму, позволяющую без искажений перенести образы литературной первоосновы на экран. Наш фильм состоит из нескольких новелл, объединенных присутствием сквозного персонажа, Клауса. Одна из задач нашей картины — эмоционально и убедительно передать облик времени.

В роли 12-летнего Клауса снимался Оливер Орт. В остальных ролях заняты Кристина Шорн, Вольфганг Винклер, Вольфганг Грезе и другие актеры.

*Г. Фролов*

## Дания

Имя Эрика Клаусена, художника, актера, поэта и драматурга, пользуется в Дании огромной известностью. В конце 60-х годов Клаусен вместе с музыкантом и художником Лайфом Сильвестром Петерсеном организовал уличный политический театр, спектакли которого были показаны по всей стране. В 70-е годы Клаусен и Петерсен создали знаменитую рок-группу, исполнявшую политические песни, ставшие популярными в Дании. В стихах Клаусена и в музыке Петерсена звучит призыв к разоружению, к братству всех людей, в них гневно обличается социальная несправедливость.

Будучи уже зрелым человеком, в 38 лет Эрик Клаусен обратился к кинорежиссуре, поставив картину «Цирк «Касабланка», в которой нетрудно найти и автобиографические мотивы. Автобиографический характер фильма подчеркивается еще и тем обстоятельством, что главные роли в нем (роли бродячих циркачей) исполнили сам режиссер и его постоянный партнер Петерсен. Картина имела большой успех в Дании и за рубежом, она отмечена наградой на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1982 году, а недавно демонстрировалась на Неделе датского кино в СССР.

Удачный дебют позволил Клаусену сразу же приступить к съемкам следующего фильма — «Феликс», в нынешнем году вышедшего на экраны Дании.

Феликс — слово латинское, означающее «счастье», — это кличка очень дорогого, породистого кота, которого в действительности не существует.

Кот — всего лишь плод фантазии одинокой пенсионерки Ингер Марии, решившей предпринять курьезную и трогательную попытку войти в кон-

такт с внешним миром, который абсолютно не интересуется ее скромным существованием. Чтобы внести в свою жизнь хоть какой-то интерес, старая женщина дает в газету объявление о пропаже кота редкой породы, за которого она обещает награду в 100 тысяч крон. На самом же деле у Ингер Марии не было ни ценного животного, ни тем более этой фантастической суммы.

Неожиданно для себя героиня ленты становится объектом всеобщего интереса. Ее осаждают представители прессы, радио и телевидения. Весь город впадает в состояние лихорадочного возбуждения: люди только и делают, что ищут кота. Одиночеству Ингер Марии приходит конец. Встречаясь с многочисленными претендентами на награду, она в конце концов находит... спутника жизни, эксцентричного пожилого мужчину, начитавшегося детективов и изображающего из себя частного сыщика.

По ходу сюжета в фильме затрагиваются многие явления, характерные для жизни современной Дании, да и не только этой страны. На экране, в частности, препарируются взаимоотношения обыкновенного человека и средств массовой коммуникации, которым ничего не стоит в один вечер сделать незаметного обывателя знаменитостью. С едким сарказмом изображает режиссер сытых мещан, которым нет никакого дела до своих близких. Таков, например, сын Ингер Марии (его роль исполняет сам Клаусен), преуспевающий делец, который пытается упрятать мать в богадельню.

Фильм сделан в жанре издавна популярной в Дании народной комедии, это фарс о бунте стариков, возмущенных пренебрежением со стороны окружающих и собственных детей, озабоченных лишь своей карьерой. Одновременно, по отзывам критики, «Феликс» воспринимается как обличительный документ, как свидетельство отчуждения и равнодушия, разъедающих общество «всеобщего благоденствия».

*О. Эльдарова*

## Индия

Кинематография Индии является постоянной участницей Московского международного фестиваля. Членом жюри I МКФ в Москве был видный индийский режиссер Бимал Рой, создатель фильма «Два бигха земли», вошедшего в золотой фонд прогрессивного мирового киноискусства. На том же фестивале в конкурсной программе демонстрировалась «Музыкальная комната», работа в ту пору еще мало известного за рубежом индийского режиссера Сатьяджита Рея. Четыре года спустя Рей вошел в состав жюри III МКФ в Москве, а во внеконкурсной программе смотра был показан его фильм «Три девушки», поставленный по рассказам Рабиндраната Тагора. Позднее картины Рея регулярно появлялись на фестивальных экранах Москвы и Ташкента, демонстрировались на Неделях индийского кино в СССР, а его ленты «Большой город», «Противник» и «Шахматисты» были дублированы на русский язык и стали достоянием широкого зрителя. В 1979 году в дни XI Московского фестиваля Сатьяджиту Рею был присужден почетный приз «За выдающийся вклад в развитие прогрессивного мирового киноискусства и в ознаменование 60-летия советского кино».

Весной нынешнего года многочисленные любители индийского кино в нашей стране имели возможность посмотреть новую картину Рея, его волшебную сказку «Королевство алмазов» («В стране, где правит раджа Хирок»), включенную в программу Недели индийских фильмов, проходившей в Москве, Риге, Кишиневе и Ташкенте.

В последние годы Рей снял несколько телевизионных лент, в том числе «Избавление» и получасовую картину для детей «День Пикку» (по заказу французского телевидения). «Избавление» — экранизация одноименного рассказа классика индийской литературы Премчанда. В прошлом году эта картина была показана на Международном кинофестивале в Калькутте, а вскоре после этого транслировалась по всем телевизионным каналам страны. На ежегодном Всеиндийском кинофестивале в Дели «Избавлению» был присужден Специальный приз жюри.

По сообщению индийского еженедельника «Линк», этот

фильм Сатьяджита Рея, как и его первая работа «Песнь дороги», вызвал оживленную полемику в печати страны. Режиссера упрекали, к примеру, в «эстетизации деревенской нищеты, в тенденциозном показе взаимоотношений «верхов» и «низов». Но как бы там ни было, заключает журнал, рассказ Премчанда, написанный полвека назад, не потерял и сегодня своей злободневности. Актуален и фильм Рея, ибо он привлекает внимание индийской общественности к проблеме «неприкасаемых», до сего дня вынужденных бороться за соблюдение своих самых элементарных прав, и призывает к социальной активности широкие массы города и деревни. «Избавление» еще раз убеждает в том, что кинематограф Сатьяджита Рея — это искусство социальной борьбы и глубоких раздумий о мире и человеке.

*Ю. Корчагов*

## Испания

В новом фильме Карлоса Сауры «Антониэта», снятом совместно испанскими, французскими и мексиканскими кинематографистами, впервые в творчестве режиссера рассказывается история, происшедшая за пределами Испании. Героиня картины Антониэта Ривас Меркадо, которую играет популярная французская актриса Изабель Аджани, — активная участница движения за «новую культуру в Мексике в 20-е годы; Меркадо и члены группы «Лос Контемпоранеос» стремились к тому, чтобы перенести на мексиканскую почву достижения прогрессивной европейской культуры.



*«Антониэта», режиссер Карлос Саура (фото из журнала «Синема», Франция)*

*Н. Арбузова*

## Италия

Карло Лидзани, видный режиссер и специалист по истории киноискусства, приступил к съемкам нового фильма «Группа «ноль» по одноименному роману Люче д'Эрмо, получившему широкую известность в Италии в конце 70-х годов. Главные действующие лица картины — члены подпольной группы, возглавляемой доктором Дэтторе и его приятельницей, журналисткой Лоренцей. Дэтторе является противником насилия, и его «революционная деятельность» сводится к ограблению банков: таким способом он намерен собрать деньги на «будущую революцию». Однако логика событий сводит членов «группы «ноль» с террористами из «красных бригад», чью судьбу им в конце концов придется разделить: все они оказываются втянутыми в кровавые преступления экстремистов и почти все погибают.

После окончания работы над этим фильмом Лидзани рассчитывает приняться за следующий — на сюжет из истории второй мировой войны. Картина будет посвящена трагическим событиям на острове Кефаллиния, где в 1943 году итальянские солдаты впервые вступили в вооруженную борьбу со своими бывшими союзниками — войсками гитлеровской Германии. В неравном сражении итальянский гарнизон понес тяжелые потери и был вынужден капитулировать, после чего нацисты учинили чудовищную по своей жестокости расправу: 9 тысяч попавших в плен итальянцев были казнены...

●

На экраны страны вышел новый фильм Франко Брузати «Хороший солдат», впервые показанный на Венецианском МКФ прошлого года.

Франко Брузати известен не только как кинорежиссер, но и как драматург, работающий для кино и театра; кроме того, он выступает и в качестве театрального режиссера. У нас в стране демонстрировалась остросоциальная лента Брузати «Хлеб и шоколад» с Нино Манфреди в главной роли —

о судьбе итальянского эмигранта в Швейцарии. Большим успехом в Италии пользовался фильм Франко Брузати «Гарлемские тюльпаны»; внимание зрителей и критики привлекли такие его ленты, как «Забыть Венецию» и «Ноябрьская пьета» — об убийстве Джона Кеннеди.

Свой предыдущий фильм режиссер снял семь лет назад. Отвечая в одном из интервью на вопрос, почему он так редко ставит картины, Брузати сказал: «Ответ прост и жесток: из-за отсутствия возможности их ставить. Некоторые представляют себе режиссера Брузати этаким склонным к уединению господином, которого время от времени посещает «вдохновение». На самом деле все обстоит иначе. Просто для того, чтобы работать, чувствуя себя независимым, мне каждый раз приходится выдерживать ожесточенную борьбу...» Словам этим можно верить, в особенности если принять во внимание нынешнюю ситуацию в итальянской кинематографии, которая в своих попытках конкурировать с Голливудом все более явно отдает предпочтение производству дешевых «коммерческих» лент, финансируемых в ущерб серьезным проектам.

«Хороший солдат» — это рассказ о короткой жизни и любви простого крестьянского парня Томмазо из области Венето, которого забирают на военную службу. Томмазо чистосердечен и простодушен, но он обладает обостренным чувством справедливости, что и заставляет его глубоко страдать, когда он видит уродства окружающей жизни. В своих скитаниях по Италии парень сталкивается со многими отвратительными личностями, которые, впрочем, как отмечает не без горечи в своей рецензии на фильм Альберто Моравиа, вполне типичны для «нашего ультрасовременного, переживающего глубочайший кризис мира». Среди них — и террористы, и грубая солдатня, и просто уголовники, которых сближает присущая всем им черта — жестокость. Томмазо не выдерживает столкновения со всеми мерзостями и насилием, свидетелем которых он становится: без всяких видимых причин «хороший солдат» кончает жизнь самоубийством. От этого шага его не смогла уберечь даже любовь Марты, в которую Томмазо влюблен с детства и которая всюду следует за ним, заботясь о юноше и поддерживая его. Марта — жизнелюбивая, энергичная женщина, она находит в себе силы не пасть духом и после смерти Томмазо; именно она на поверку оказывается «хорошим солдатом», личностью, способной постоять за себя.

Сам режиссер говорит о своем фильме так: «В нем рассказывается о двух простых душах, соприкоснувшихся с безумием и жестокостью окружающего мира. Одна из них это выдерживает, другая — нет... По существу, это очень суровый фильм, но он исполнен любви к человеку...»

*А. Богемская*

## Куба

Сантьяго Альварес, признанный во всем мире мастер кинодокументалистики, один из основателей социалистического кинематографа Кубы, много раз был участником и гостем Московского фестиваля. На XII МКФ в Москве Альваресу был вручен приз Союза кинематографистов СССР «за выдающийся вклад в развитие документального кино революционной Кубы».

В беседе с корреспондентом «Искусства кино», побывавшим в Гаване, Сантьяго Альварес подчеркнул важную роль прогрессивного документального киноискусства в отражении мирового революционного процесса. Для развития документального кино, сказал Альварес, огромное значение имела Великая Октябрьская социалистическая революция, вдохновившая кинематографистов на создание фильмов, запечатлевших события поворотного этапа в истории человечества и ставших сегодня классикой.

«Я высоко ценю вклад советских мастеров в документальное киноискусство и считаю, что только в условиях социализма документальное кино располагает всеми необходимыми возможностями для своего успешного развития. Ведь не секрет, что в капиталистическом обществе лишь очень немногие документалисты могут снимать правдивые фильмы. Это, думаю, связано с тем, что

по-настоящему честная документальная картина практически всегда является антибуржуазной по своей направленности»,— заявил Альварес.

В своем интервью режиссер назвал советские фильмы, которые он видел в последние годы и которые произвели на него очень сильное впечатление: «Премия», «Странная женщина», «Частная жизнь», «Солярис»; с особой симпатией он отозвался о грузинском кинематографе, в котором, как считает Альварес, «заключена необычайная свежесть мировосприятия, какая-то захватывающая, обновляющая сила».

Отвечая на вопрос относительно его творческих планов, Сантьяго Альварес сообщил, что недавно начал работу над своим первым игровым фильмом, который должен воссоздать на экране ключевые эпизоды борьбы кубинского народа за независимость, завершившейся образованием первого в западном полушарии социалистического государства — Республики Куба. В своей книге «История меня оправдает», напомнил Альварес, Фидель Кастро рассказывает о людях, которые были в рядах восставшего народа в те трудные, наполненные драматической борьбой дни. О них, совершивших революцию на Кубе,— задуманный фильм, в который наряду с игровыми эпизодами будут включены уникальные кадры хроники.

*М. Нечаева*

## Нигер

Своя кинематография появилась в Нигере раньше, чем в ряде других африканских стран. На VI МКФ в Москве с успехом демонстрировался фильм Умару Ганда «Кабаскабо», отмеченный дипломом жюри.

Неделя нигерского кино в СССР, состоявшаяся в 1980 году, включала показ таких игровых картин, как «Туля», «Колдун», «Семейная ссора», «Кольцо короля Кода», «Свадьба», а также мультипликационных лент «Счастливого пути, Сим» и «Самба великий».

В последнее время Нигер постепенно наращивает темпы национального кинопроизводства; недавно завершена работа над четырьмя полнометражными художественными фильмами, включая первую нигерскую постановку на исторический сюжет «Если всадники...» (режиссер Бакабе Махаман).

Бакабе Махаман, председатель Союза кинематографистов Нигера, рассказывает о себе и о своей картине: «По образованию я преподаватель, долгое время работал на телевидении, затем стал режиссером кино. Решение создать исторический фильм возникло у меня прежде всего потому, что мы, африканцы, в особенности молодежь, плохо знаем нашу историю, а люди, не знающие историю своей страны, прошлое своего народа, его корни, не в состоянии успешно решать насущные, современные проблемы.

В центре картины — события почти восьмидесятилетней давности, она рассказывает о восстании против колонизаторов, одном из многих таких восстаний в Африке, закончившихся поражением. Мне хотелось показать сильных духом людей, дело которых не пропало даром...»

Фильм Махамана сделан без участия иностранных фирм, на очень скромные средства; съемочная группа состояла всего из шести человек; работа над картиной заняла примерно месяц.

События фильма «Если всадники...» происходят в 1906 году на территории нынешнего Нигера; группа патриотов под руководством султана Амаду Дан Басса готовит восстание против французских колонизаторов. Однако разобщенность сил, которые могли бы принять участие в борьбе, и предательство обрекают восстание на неудачу. Мужественно и гордо звучит финал картины: даже узнав о том, что их планы раскрыты, восставшие предпочитают бегству и спасению смерть с оружием в руках...

В нигерской печати отмечают, что пафос патриотизма и попытка осмыслить исторический опыт национально-освободительной борьбы, свойственные фильму Бакабе Махамана, делают его заметным явлением в сегодняшнем африканском кино.

*А. Орлов*

## Панама

Становление национального кино в стране началось в 70-е годы, когда появились первые киногруппы при Панамском университете, в частности ЭГУК — Экспериментальная группа университетского кино Панамы. За минувшие десять лет создано около сорока документальных картин, отражающих различные стороны панамской действительности и общественно-политической ситуации в Центральной Америке.

Из работ, появившихся на экранах страны в последнее время, внимание критики привлекли такие картины, как «Объединим труд с грамотностью» — о кампании по ликвидации неграмотности в стране; «На что способна воля» — о проекте строительства электростанции в Баяно. Советским зрителям знаком фильм «505», демонстрировавшийся на Ташкентском международном кинофестивале и удостоенный там приза Союза журналистов СССР (цифра 505 — это количество национальных ассоциаций в Панаме).

В документальных лентах национального производства находят отражение антиимпериалистическая позиция нынешнего правительства Панамы, процесс демократизации общественной жизни, экономические проблемы страны.

Во время IV Международного кинофестиваля нового латиноамериканского кино в Гаване корреспондент «ИК» встретился с членом ЭГУК, режиссером Педро Риверо, который, в частности, сказал: «Своими фильмами мы хотим недвусмысленно заявить о нашей непримиримой позиции в отношении колониальных притязаний США. Ситуация, как и прежде, связана с присутствием США в зоне Панамского канала. В 1977 году был подписан договор между Панамой и Соединенными Штатами об окончательной ликвидации колониального анклава в зоне канала к 2000 году, но нельзя забывать, что эта империалистическая страна никогда не выполняла своих обязательств. В таких условиях важна подготовка общественного мнения, в которой кинематограф должен сыграть свою роль. Так что наша борьба не окончена, она вступает в новый трудный этап...»

*М. Кремлева*

## Румыния

Известный румынский режиссер Елизабета Бостан недавно завершила большую работу, сняв два полнометражных фильма и телевизионный сериал по роману классика румынской литературы Чезара Петреску «Фрам — белый медведь». Вот что рассказывает Бостан о своих последних картинах: «Сценарии фильмов «Клоуны» и «Клоун на Северном полюсе» написаны моей постоянной сценаристкой Василикой Истрате; они повествуют о мире цирковых артистов начала века, о том, что успех — это химера; только кажется, что ты схватил его, как жар-птицу, а он уже «выпорхнул» из твоих рук; о том, что потерянную свободу очень трудно вернуть. Наши герои — циркачи, среди них — белый медведь, которого привезли в цирк маленьким медвежонком, и он стал... всемирно известным клоуном. Потом наступил такой момент, когда он затосковал по своим сородичам, по Северу. Но, снова попав туда, Фрам не смог приспособиться к жизни, от которой давно отвык, да его и не приняли его «братья» и «сестры»... Я бы сказала, что наша работа — это своего рода фильм-спектакль: в нем много зрелищных моментов, для него было выполнено более ста костюмов начала века, в цирковых представлениях участвовали всемирно известные мастера арены...»

Многие эпизоды фильма снимались совместно с советскими коллегами. Это не первая картина, которую Бостан делала в содружестве с «Мосфильмом»: «Молодость без старости», «Вероника», «Мама» и другие фильмы сняты ею совместно с советскими кинематографистами.

Елизабета Бостан с теплотой и благодарностью вспоминает о мосфильмовцах из ее съемочной группы, о Людмиле Александровской — художнике комбинированных съемок, о художнике Давиде Виницком, о втором режиссере Наталии Птушко и директоре Анатолии Олонцеве. «Только рядом с такими верными, преданными делу людьми чувствуешь себя силь-

ной», — заканчивает свой рассказ о работе, занявшей много месяцев, Бостан. И добавляет: «Я надеюсь, что мне еще посчастливится встретиться на съемочной площадке с советскими коллегами, чьи опыт и мастерство бесценны».

●

Журнал «Чинема» предложил 49 критикам Румынии назвать лучший фильм отечественного производства по итогам 1982 года. В результате абсолютное большинство — 42 голоса — получила работа Дана Пицы «Конкурс».

«Конкурс» — восьмая картина режиссера, дебютировавшего в 1971 году; Дан Пица снял ее по собственному сценарию, над которым начал работать еще будучи студентом.

Фабула фильма не отличается сложностью. ...Группа любителей туризма участвует в соревнованиях по ориентированию на местности. Ничего особенного за время соревнований не происходит. Лишь одно внешне непримечательное происшествие нарушает ход обыкновенного «воскресного мероприятия»: в какой-то момент туристы, находясь на опушке леса, слышат раздавшийся издалека крик. Кто-то зовет на помощь... Люди реагируют на это по-разному: одни готовы немедленно броситься туда, где, возможно, случилось несчастье; другие полагают, что вмешиваться не стоит; третьи делают вид, что вообще не слышали никакого крика... Автору ленты важно не само происшествие, а реакция персонажей на неординарную ситуацию, требующую принятия самостоятельного решения. Именно об этом, о способности человека сделать верный выбор в непривычных обстоятельствах, о чувстве моральной ответственности за происходящее вокруг или о его отсутствии у некоторых членов туристской группы и пойдет речь на собрании, посвященном разбору итогов конкурса. И здесь неожиданно обнажатся характеры, выяснятся общественные позиции, возникнет настоятельная потребность разобраться в вопросах, не имеющих никакого отношения к ориентированию на незнакомой местности, но зато впрямую касающихся необходимого каждому умения правильно выбирать нравственные ориентиры...

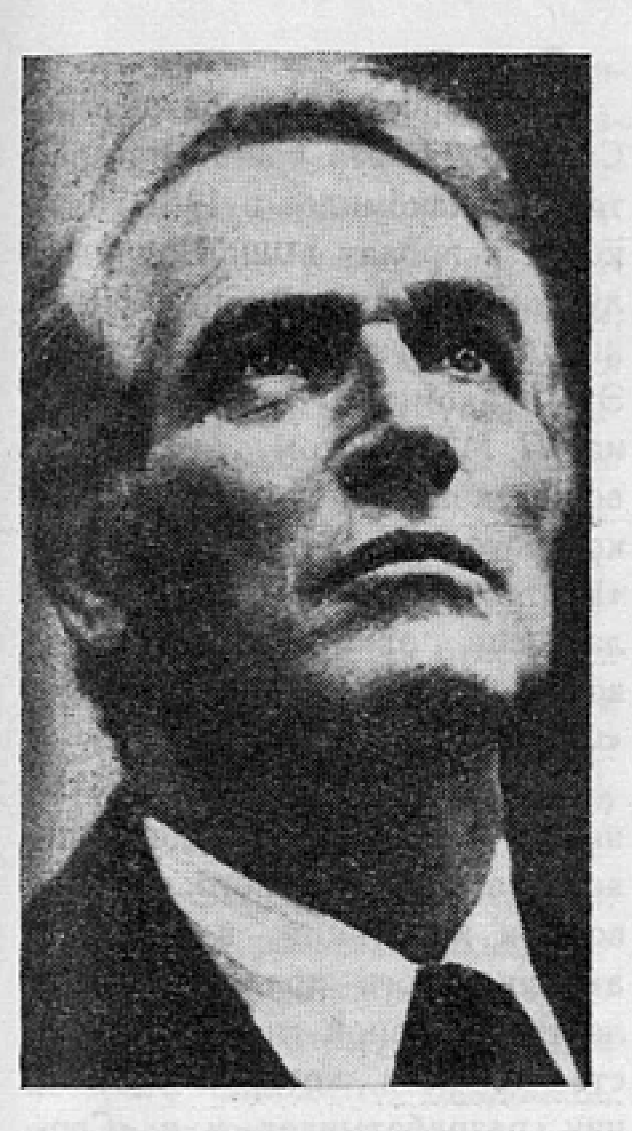
«Конкурс» примечателен еще и тем, что здесь состоялись два дебюта. Молодой актер Клаудиу Блеонту сыграл одну из важных для понимания смысла картины ролей — роль Паренька (его имя так и остается неизвестным товарищам по команде, куда он попал случайно, в последний момент заменив заболевшего участника). Искренний и неравнодушный человек, он не раздумывает, когда ему кажется, что где-то нуждаются в его помощи, его честность и готовность к мужественному поступку контрастно выделяются на фоне холодного безразличия, проявленного некоторыми из участников конкурса. Второй дебютант — оператор картины Влад Пэунеску, очень удачно снявший лесной пейзаж и не менее мастерски уловивший внешние проявления сложных психологических состояний людей, для которых участие в рядовом, почти банальном мероприятии неожиданно обернулось проверкой на человечность.

Отвечая на вопросы редакции «Чинема», попросившей назвать лучший зарубежный фильм, в течение года демонстрировавшийся на экранах Румынии, критики поделили свои симпатии между картиной Иштвана Сабо «Мефистофель» и лентой Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова»; лучшей зарубежной актрисой признана Елена Соловей (за исполнение роли Ольги в «Обломове»).

*Е. Азерникова*

## США

Известный американский киноактер Пол Ньюмен, как и многие другие видные деятели культуры в Соединенных Штатах, принимает активное участие в движении против наращивания ядерных вооружений. Не так давно Ньюмен обратился в редакцию журнала «Ньюсуик» с письмом, в котором доказательно разоблачил очередную фальшивку этого издания, поместившего в номере от 31 января нынешнего года специальный репортаж под сенсационным заголовком «Сделка с оружием: сейчас или никогда». Цель публикации в «Ньюсуик» — создать у американского читателя впечатле-



*Пол Ньюмен в фильме Сиднея Люмета «Вердикт» (фото из журнала «Сайт энд Саунд», Великобритания)*

ние, будто США катастрофически отстают от СССР по своему ракетно-ядерному потенциалу и, стало быть, угроза всеобщему миру исходит от Советского Союза, а не от руководимых рейгановской администрацией Соединенных Штатов... В своем письме Ньюмен, опираясь на хорошо известные и не подлежащие сомнению данные, показывает, что подобные утверждения сознательно рассчитаны на обман общественности и оправдание милитаристского курса Белого дома, все более ужесточающегося в последнее время. Аргументы, приведенные Ньюменом, выглядели настолько основательными, что редакция «Ньюсуик» вынуждена была поместить его письмо на своих страницах, сопроводив туманными и неуклюжими извинениями.

А несколькими месяцами раньше, во время съемок фильма «Вердикт», Ньюмен дал интервью английской журналистке Джоуне Гудмен для журнала «Америкен филм», в котором излагает свою точку зрения на проблему военной угрозы, на подлинные причины современного взрывоопасного положения в мире.

В наше время, говорит Пол Ньюмен, нет более важного вопроса, чем вопрос о замораживании ядерных арсеналов... Настала пора прекратить гонку вооружений. Ядерные вооружения необходимо заморозить, пока еще не поздно. Нам незачем размещать в Европе ракеты среднего радиуса действия.

Напомнив Ньюмену, что в 1978 году он участвовал в работе специальной сессии ООН, посвященной проблеме разоружения, Гудмен спросила, как он оценивает эффективность других средств борьбы с военной угрозой.

Реальные результаты в решении проблемы разоружения будут достигнуты только в том случае, если в это дело вмешаются сами народы. Над всем человечеством, над всей нашей планетой нависла угроза уничтожения... Всякие разговоры о последовательном проведении жесткого курса, всякие призывы к наращиванию могущества — это сплошной самообман. Межконтинентальные ракеты не пощадят никого — ни американцев, ни русских; чтобы выжить, нужно избавиться от ядерного оружия, заявил Пол Ньюмен, рассказав далее, что в Калифорнии, например, вопрос о необходимости взаимного замораживания ядерных вооружений был вынесен на своего рода массовый референдум, проводимый общественной организацией — Советом взаимного доверия. За первые два месяца под призывом ограничить дальнейший рост ядерного потенциала великих держав было собрано 600 тысяч подписей.

В ходе интервью для «Америкен филм» Полу Ньюмену был задан вопрос: «Не беспокоит ли вас то обстоятельство, что при нынешнем консервативном политическом курсе (правительства США.— *«ИК»*) люди, активно участвующие в антивоенном движении, могут пострадать?», на который актер ответил: «Не так-то просто подвергнуть репрессиям более половины штата Калифорния. Кроме того, известно, что характер человека закаляется в активных действиях...»

***Ф. Барменков***

●

В начале нынешнего года фильм Коста-Гавраса «Пропавший без вести», снятый на студии «Юниверсл» по книге Томаса Хаузера «Казнь Чарлза Хормана», вновь оказался в центре внимания американских средств массовой информации. Напомним, что «Пропавший без вести» — это драматический рассказ о судьбе молодого американца Чарлза Хормана, бесследно исчезнув-

шего вскоре после фашистского переворота в Чили в сентябре 1973 года. Впоследствии выяснилось, что Хорман, занимавшийся журналистикой и располагавший сведениями о причастности официальных лиц США к осуществлению переворота, погиб в пиночетовских застенках, и эта трагедия произошла при прямом попустительстве посольства Соединенных Штатов в Сантьяго. Картина «Пропавший без вести», придерживающаяся достоверных фактов, изложенных в книге Хаузера, с большим успехом демонстрировалась в США и за рубежами страны, завоевав ряд наград на международных киносмотрах, в том числе — «Золотую пальмовую ветвь» в Канне в 1982 году.

Сразу же после выхода фильма на экран госдепартамент в лице своего тогдашнего шефа Хейга выступил со специальным меморандумом, попытавшись поставить под сомнение правдивость «Пропавшего без вести», поскольку лента «не вписывалась» в начатую Вашингтоном кампанию по обелению режима Пиночета. И вот теперь новый демарш, предпринятый, правда, не на государственном уровне, но фактически преследующий ту же цель: Натаниэль Дэвис, бывший в 1973 году послом США в Чили, Фредерик Пэрди, тогда же находившийся в Чили в качестве американского консула, и некий Рэй Девис, руководитель американской «военной группы», чьи контакты с путчистами вряд ли можно ставить под сомнение, возбудили иск на 150 миллионов долларов, обвиняя Коста-Гавраса, компанию «Юниверсл», писателя Хаузера и издательство, напечатавшее его книгу, в диффамации.

Чем же вызван «праведный гнев» тех, кто официально представлял Соединенные Штаты в Чили в дни, когда конституционное правительство Сальвадора Альенде было свергнуто в результате мятежа, поднятого правыми военными, и над страной нависла черная ночь фашистской тирании? Пэрди и компания, называя фильм «Пропавший без вести» «ужасным», обвиняют всех, кто участвовал в его создании, в «злостном искажении фактов».

Лента действительно внушает ужас правдивым изображением ситуации в Чили осенью 1973 года, но она никак не расходится с тем, что известно о кровавых злодеяниях хунты, подтвержденных многочисленными документами и свидетельствами очевидцев. Как можно предполагать, ужасной была и смерть Чарлза Хормана, чье тело в конце концов было доставлено на родину в запаянном гробу. Что же касается существа дела — участия официальных эмиссаров Вашингтона и резидентов ЦРУ в свержении правительства Народного единства, — то на сегодняшний день столь же неопровержимо подтверждено: степень такого участия была, возможно, даже большей, чем это следует из содержания фильма.

*М. Тоидзе*

●

С творчеством режиссера Сиднея Люмета советский зритель познакомился в 1961 году, когда в прокат вышел один из лучших фильмов Люмета «Двенадцать разгневанных мужчин». Это знакомство продолжилось на VI Московском фестивале, во внеконкурсной программе которого был показан фильм «Ростовщик». Затем последовала еще одна фестивальная встреча в Москве — с картиной «Серпико».

Исследование тайного механизма буржуазного судопроизводства, полицейского произвола и коррупции в системе американского правосудия является сквозной темой творчества Люмета, которую художник разрабатывает и в «Серпико», и в «Князе города» («Синерама» писала об этой ленте в прошлом году), и в своей последней по времени картине «Вердикт».

...Фрэнк Гэлвин (Пол Ньюмен) — адвокат, временно отстраненный от практики за строптивость и «неуважение» к суду в ходе разбирательства очередного дела, тщетно пытается найти работу: за три месяца вынужденного безделья он растерял свою клиентуру. Находясь в отчаянном положении, Гэлвин ежедневно посещает похоронное бюро, рассчитывая, что его услуги могут понадобиться родственникам умерших. Надежда вернуться к адвокатской деятельности появляется в тот момент, когда помощник сообщает Гэлвину, что в их контору обратилась сестра некой

Деборы Энкей, молодой женщины, ставшей жертвой врачебной небрежности. Вид Деборы, прикованной к больничной койке в палате, где собраны мужчины и женщины, обреченные навсегда остаться здесь (их жизнь с трудом удается поддерживать с помощью постоянных вливаний, стимуляторов и т. п.), внушает адвокату мысль о том, что кто-то должен за это ответить...

Гэлвин берется за дело с полной уверенностью в успехе: для него очевидно, что Дебора лишилась здоровья из-за преступной ошибки анастезиолога; его не смущают неизбежные осложнения, в частности с местным епископатом, в ведении которого находится больница, где произошло несчастье. И поначалу все идет гладко: есть заключение авторитетного эксперта, а ответчик, чувствуя себя неправым, предлагает сестре Деборы денежную компенсацию. Но Фрэнку Гэлвину непременно надо выиграть процесс, восстановив справедливость и собственный пошатнувшийся профессиональный авторитет, и он настаивает на передаче дела в суд.

Гэлвину приходится нелегко: его противники, пытаясь обелить себя, не стесняются в выборе средств. Главный свидетель обвинения, никого не предупредив, исчезает из города накануне процесса. Но судья, и раньше не скрывавший своей неприязни к Гэлвину, отказывается отложить слушание дела. Даже признания случайно найденного свидетеля, медсестры, подтвердившей, что Деборе Энкей назначили наркоз, несмотря на запись о противопоказаниях в ее карточке, признаются судом недействительными по формальным соображениям. И тогда адвокату остается только одно: искать справедливости в сердцах людей. Горько и проникновенно звучит его речь, обращенная к присяжным... Объявляется вердикт, от которого зависит решение суда: по мнению присяжных, иск обоснован. Виновные понесут наказание. Гэлвин выиграл дело.

Однако триумф победителя выглядит невесело. Гэлвин еще раз убедился, насколько сложно утвердить справедливость перед лицом закона, слуги которого в первую очередь принимают во внимание собственные корыстные интересы и интересы «сильных мира сего».

Новый фильм Люмета, вскрывающий язвы буржуазного судопроизводства, апеллирующий к чувству долга, к совести простых людей, которые порой все же могут противостоять беззаконию, является еще одним подтверждением гуманистической направленности творчества режиссера.

*Н. Цыркун*

## Франция

В небольшом портовом городе Дуарнене в Бретани проходил в прошлом году пятый по счету «Фестиваль фильмов национальных меньшинств» — таково его официальное название. На этот раз гости киносмотра получили возможность познакомиться с творчеством кинематографистов трех союзных советских республик — Армянской, Грузинской и Киргизской.

Фестиваль в Дуарнене — результат инициативы местных любителей киноискусства из группы «Движение молодого кино»; его бюджет очень скромен и на 70 процентов складывается из доходов со сборов, которые дает показ приглашенных картин.

В дни проведения смотра издавался фестивальный бюллетень («Кесако»), в котором за неделю было опубликовано множество различных сведений о Советском Союзе, о трех республиках, участвующих в кинофестивале, об их истории и культуре; страницы «Кесако» были заполнены фотографиями членов советской делегации, взятыми у них интервью и рецензиями на фильмы, включенные в программу. Ниже приводятся выдержки из материалов бюллетеня.

Высоко оценивая фильм «Джамиля», снятый режиссером Ириной Поплавской, критик Эрвин Моалик писал в «Кесако»: «Эта картина представляет особый интерес еще и потому, что поставлена по сценарию Чингиза Айтматова, крупнейшего писателя Киргизии, который оказал влияние на развитие национального кинематографа республики. Фильм производит волнующее впечатление, его обязательно нужно посмотреть».

В фильме киргизского режиссера Толомуша Океева «Лютый» тот же Эрвин Моалик отметил тонкий психологизм, умение правдиво раскрыть сложность драматических взаимоотношений персонажей.

Пьер Гак поместил в «Кесако» рецензию на фильм Георгия Шенгелая «Пиросмани», в ней, в частности, говорится, что эта лента, в которой действительность показана сквозь призму мировосприятия художника, позволяет проникнуть в душу грузинского народа. «Самобытность фильма, — отметил Гак, — в том, что в руках режиссера камера становится кистью и каждая сцена превращается в картину, как бы написанную самим Пиросманашвили».

Анализируя «Грузинскую хронику XIX века» Александра Рехвиашвили, Пьер Гак высоко оценил мастерство ее создателей, подчеркнув, что им удалось найти предельно точные и емкие образы, передающие характер времени.

Франсуаза Наваек, размышляя на страницах «Кесако» о картине «Древо желания», попыталась рассмотреть это произведение в общем контексте творчества Тенгиза Абуладзе. «В прежних своих работах, — писала Наваек, — режиссер искал подступы к главной своей теме — теме совести. «Древо желания» — это народная притча, рассказанная на понятном всем языке».

Бернар Мандон, отметив в своей корреспонденции, что фильмы армянских кинематографистов, показанные в Дуарнене, произвели огромное впечатление на зрителей, особо выделил фильм Генриха Маляна «Наапет».

Фестиваль в Дуарнене вновь продемонстрировал высокий уровень советского многонационального киноискусства — таково было мнение большинства зрителей киносмотра и журналистов, освещавших его работу.

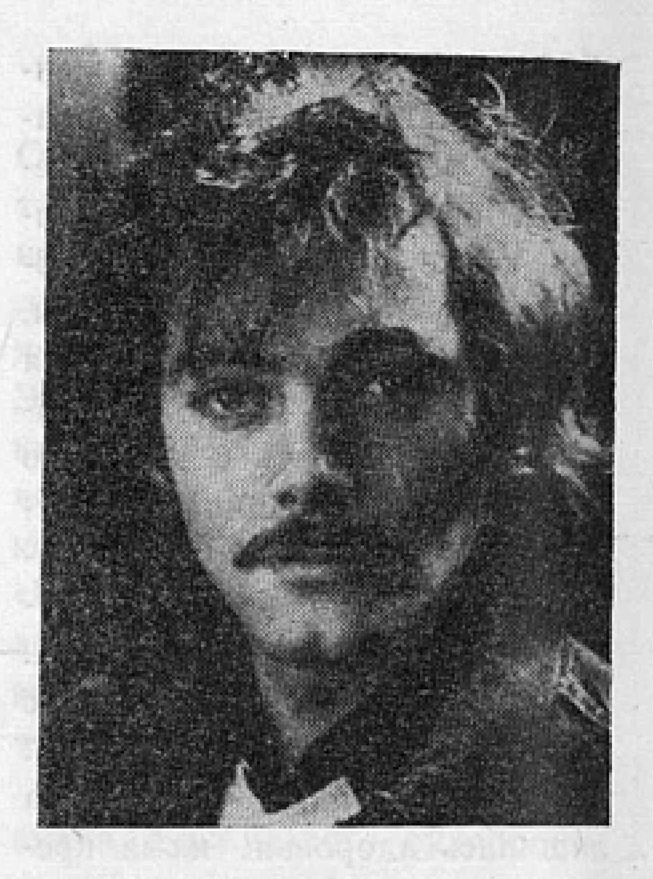
*А. Брагинский*

●

Французская печать сообщила, что с 1983 года учреждаются два новых приза «Сезар» (призы «Сезар» иногда называют «французскими «Оскарами») для награждения молодых актеров; новым «Сезарам» присвоены имена Роми Шнайдер и Патрика Деваэра, чей внезапный уход из жизни стал ощутимой утратой для французского и мирового киноискусства, глубоко опечалив всех, кто знал и любил этих выдающихся мастеров современного экрана.

Особенно тяжелое впечатление произвела смерть Патрика Деваэра, покончившего с собой в Париже 18 июля 1982 года. В самом деле, чем объяснить, что человек, доживший всего до 35 лет, актер с мировой известностью, чья личная жизнь, как все полагали, складывалась не менее удачно, чем творческая биография, неожиданно совершает самоубийство?

По поводу смерти Деваэра в западной прессе писали очень много, высказывая различные догадки и предположения. Самое последнее интервью, кото-



*Патрик Деваэр*

рое Деваэр дал бельгийскому журналу «Сине-ревю» за несколько дней до смерти, стало восприниматься как прощальная исповедь, как завещание. Поражают сказанные им в этом интервью слова о том, что он чувствует себя сиротой в актерском мире, не ощущает близости ни к одной «актерской семье» и наибольшим оскорблением для себя считал бы статус «нового Жана Габена» или «нового Жерара Филипа». Актер должен выражать лишь свое поколение, отринув опыт предшествующих эпох, — такова была точка зрения Патрика Деваэра, тем более неожиданная, если учесть, что профессия актера является потомственной в его семье. Мать, Мадо Морен, — довольно известная актриса, отец, Жорж Пирсон, — «звезда» оперетты, все многочисленные братья и сестры — актеры или музыканты. Патрику было всего три

года, когда его впервые вывел на сцену знаменитый еще с довоенных лет Пьер Френе — в пьесе «Месье Фабр» они играли отца и сына... Однако, несмотря на все это, Деваэр сделал своим творческим принципом отказ от традиций прошлых поколений.

Патрик Деваэр был одним из тех редких актеров, с именами которых связана особая, ими самими выработанная эстетика, «школа» если не актерской игры, то актерского поведения, образа, созданного на экране и в жизни. В 1968 году он вступил в театральную труппу «Кафе де ла Гар», которую вскоре возглавил как режиссер. Сложившийся в «Кафе де ла Гар» молодой актерский ансамбль — Миу-Миу, Бутей, Рюфюс, Колюш и некоторые другие — во многом определяет лицо артистической Франции наших дней. В отличие от привычных «звезд», воплощавших некий недостижимый идеал женщины или мужчины, молодые актеры французского кино стремились в первую очередь предельно реалистично передать на экране образы своих современников, людей рядовых, обычных. Среди их «типов» и растрепанная девчонка с парижской окраины, отчаянно бросающаяся в гущу жизни, и грубоватый отщепенец, полубандит-полубродяга, способный порой и на щедрый душевный порыв, сегодняшний Дон-Кихот — Патрик Деваэр. Его герой бесстрашно ввязывался в опасные приключения («Никаких проблем»), погибал, в одиночку сражаясь против власть имущих («Следователь по прозвищу «Шериф») и бросал вызов могущественным «отцам города» («Удар головой»). Подлинная страсть, неподдельная искренность и высокая достоверность — вот отличительные черты молодых французских актеров школы «Кафе де ла Гар».

Патрик Деваэр повлиял не только на их профессиональное становление, но и на стиль жизни. Если классические «звезды» всегда проявляли заинтересованность в рекламе, охотно позируя репортерам и отвечая, без смущения, на вопросы, касающиеся порой самых интимных сторон их частного бытия, то Деваэр был решительно против саморекламы такого рода. Потому, например, он и запретил журналистам писать о своем бракосочетании в 1980 году, а когда этот запрет был нарушен, отреагировал со свойственной ему и в жизни, и перед камерой необузданностью.

Любопытно отметить, что псевдоним Деваэр, отнюдь не «звездный» по звучанию (по паспорту — Жан-Мари Бурдо, Деваэр выбрал в качестве псевдонима фамилию своей бабки, бельгийки), в переводе с фламандского означает «подлинный». Деваэр был последовательным реалистом, даже несколько упрощенно, быть может, понимавшим связь искусства с жизнью. Например, он считал, что для того, чтобы сыграть наркомана (такая роль была у него в фильме «Дурной сон»), надо сначала самому попробовать наркотики... Этот эпизод в жизни актера дал повод для неподтвердившихся подозрений, согласно которым его смерть явилась результатом злоупотребления наркотиками или алкоголем.

На самом деле все обстояло сложнее. Так, актриса Клеман полагает, что существовал целый комплекс причин и прежде всего — та самая «тяжесть существования», которой не вынесли и Райнер Вернер Фассбиндер, и Роми Шнайдер... Среди актеров, с которыми был близок Деваэр, высказывается предположение, что покончить с собой он намеревался уже давно, а пошел на этот шаг под влиянием физического и нервного перенапряжения после съемок фильма «Рай для всех», очень трудных.

Действительно, и мать актера, и его друзья, и журналисты — все вспоминают, как часто он возвращался к теме смерти. В этом были и профессиональный интерес к острым человеческим переживаниям, и, конечно же, ощущение тревожной неустойчивости окружающего мира, и, как можно думать, — знак душевного надлома, который в итоге и стал причиной гибели одного из самых талантливых молодых актеров Франции.

Фильмы с участием Патрика Деваэра часто демонстрировались на наших экранах — во внеконкурсных программах Московского фестиваля, на Неделях французского кино в СССР; им принадлежит заметное место в зарубежном репертуаре наших кинотеатров. «Дом под деревьями», «Ника-

ких проблем», «Следователь по прозвищу «Шериф», «Удар головой», «Пробка», «Ф. как Фербенкс» (в советском прокате — «Он хотел жить») — за свою короткую жизнь Патрик Деваэр многое сумел сделать в искусстве, сказав с экрана свое слово — страстно и самобытно.

*Н. Нусинова*

## ФРГ

Две молодые женщины случайно познакомились во время отпуска в одном из курортных местечек на юге Франции. Познакомились и подружились... Так начинается новый фильм известного западногерманского режиссера Маргарете фон Тротта «Полное безумие», с успехом показанный в рамках XXXIII Международного кинофестиваля в Западном Берлине.

Итак, встретились и подружились две женщины. Одна из них, Ольга (Ханна Шигула), преподает литературу и представляет собой типичную «мужественную женщину». Она — сильная натура, которой, похоже, ничего не стоит — помимо работы, забот о бывшем муже, малолетнем сыне и новом друге — взвалить на свои плечи гору других дел и обязанностей. Включая и те, что стоят перед духовно сломленной, потерявшей веру в себя и в людей Рут (Ангела Винклер), которой так нужна поддержка. Муж Рут — Франц (Петер Штрибек) на первый взгляд неплохой человек. Он научный работник, интересуется историей движения сторонников мира. Однако дома Франц превращается в тирана, который стремится полностью подчинить жену своей воле, поработить ее, заставив отказаться от собственных мыслей, чувств, пристрастий. В результате Рут окончательно теряет веру в себя и в свои творческие способности (она занимается живописью, ей принадлежат несколько весьма оригинальных работ). В момент встречи с Ольгой Рут выглядит совершенно затравленной и растерянной.

Маргарете фон Тротта считает, что не существует личных человеческих проблем, отдельных от жизни всего общества. Фильм рассказывает о женской солидарности, заявила



*«Полное безумие», режиссер Маргарете фон Тротта (фото из журнала «Штерн», ФРГ)*

она в беседе с журналистами. И поэтому, несмотря на отсутствие в нем глобальных политических проблем, это фильм политический.

...Участие волевой и самостоятельной Ольги в судьбе Рут принесло свои результаты: Рут воспряла духом, у нее появился интерес к жизни, она даже собирается устроить выставку своих работ. Кульминационный момент картины — внезапное «безумие», охватившее ее не то во сне, не то наяву, когда она вдруг решает разом порвать со всем, что мешает ей жить. Выстрелив из пистолета в своего мужа, Рут как бы кончает и с ним, и со своей прежней, подневольной жизнью.

Критики, считают, что фон Тротта показывает в своем новом фильме, как одинок и беспомощен человек в «процветающем» западном мире. И как, объединившись, люди могут бросить вызов жестокости и бессердечию, равнодушию и безысходности, которые становятся все более типичными чертами этого общества.

*Н. Кукушкин*

## Чехословакия

Творчество режиссера Яромила Иреша знают не только в Чехословакии, но и за ее пределами. Иреш принадлежит к среднему поколению чехословацких кинематографистов; окончив два отделения ФАМУ, кинофакультета Академии изящных искусств ЧССР (режиссерское и операторское), он вскоре зарекомендовал себя как тонкий, наблюдательный художник, способный передать на экране глубину сложных человеческих переживаний и неоднозначных характеров; его работы отличает высокий профессионализм. Эти качества Яромила Иреша в полной мере обнаружились уже в одном из его первых заметных фильмов «...И передайте привет ласточкам» с Магдой Вашаровой в главной роли.

На XI Московском международном кинофестивале картина Иреша «Молодой мужчина и белый кит» получила одну из почетных наград смотра.

В последние годы Иреш предпочитает работать со сценаристами, делающими свои первые шаги в кинематографе: фильм «В поисках дома» он снял по сценарию дебютанта Павла Фиалы, а сценарий «Опера на виноградниках» написал для него начинающий драматург Владимир Мерта. Новая картина Иреша «Неполное затмение» — дебют в кино Даниэлы Фишеровой, автора нескольких книг для детей и театральных пьес.

Рассказать историю человека, пораженного слепотой, не впав при этом в сентиментальность или, напротив, не окрасив повествование в чрезмерно мрачные тона, — всегда сложно. Тем более когда речь идет о внезапно ослепшей девочке-подростке, с которой неожиданно поразившее ее несчастье вызывает взрыв отчаяния, утрату всяких надежд на будущее и желание покончить с собой. Однако Ирешу удалось избежать крайностей; в сценарии Фишеровой он увидел возможность исследовать кризисное психологическое состояние, из которого мучительно ищет выход его героиня.

В названии картины можно усмотреть некоторый намек на знаменитый фильм Антониони. Однако, как замечает словацкий киновед Йозеф Бобок на страницах журнала «Фильм а доба», своей новой работой Яромил Иреш фактически полемизирует с «Затмением», ибо,

*«Неполное затмение», режиссер Яромил Иреш*



пишет Бобок, взяв за образец лапидарный и строгий язык большого мастера, чехословацкий режиссер не разделяет его пессимизма, выводит героиню из, казалось бы, тупиковой ситуации, ненавязчиво, но убедительно доказывая, что человек способен одержать верх над судьбой.

*Г. Компаниченко*

## Швеция

Новый фильм Ингмара Бергмана «Фанни и Александр» — первая картина, которую всемирно известный шведский режиссер поставил у себя на родине после нескольких лет пребывания в ФРГ, куда вынужден был уехать после обвинения в неуплате налогов. В то же время, если верить Бергману, лента является его последней работой в игровом кино, по поводу которой он говорит следующее: «Это итог моей жизни как режиссера. Если я напишу что-нибудь, то ставить будут другие. Но я не имею ничего против работы на телевидении или постановки оперы в театре. Этим фильмом я признаюсь жизни в своей любви. Мой друг режиссер Кай Греде однажды сказал мне: «Ты человек, который считает жизнь удивительно богатой и увлекательной. Почему же ты делаешь такие серьезные, удручающие, мрачные фильмы? Почему ты не снимаешь картин, из которых было бы ясно, как сильно ты любишь жизнь и сколь глубоко ты наслаждаешься ею?» И вот я поставил такой фильм. В нем есть мрачные моменты, но они только оттеняют светлую сторону».

Хотя события «Фанни и Александра» происходят лет за десять до рождения Бергмана и в фильме нет прямых автобиографических аллюзий, отголоски детства самого режиссера, по его собственному признанию, звучат с экрана. Главный персонаж, десятилетний Александр, тонко чувствующий, наделенный неуемной фантазией и богатым внутренним миром мальчик, — это сам художник на ранней стадии своего становления.

Картина начинается с рождественского вечера 1907 года в богатом доме в Упсале, городе, где родился Бергман. Три поколения семьи Экдалей, гости и слуги собрались в старинных апартаментах главы семьи, бывшей актрисы Хелены. Экдали владеют городским театром, многие члены семьи играли или продолжают появляться на его сцене. Ныне театром руководит сын Хелены, Оскар — отец Александра и его младшей сестренки Фанни. Семья Экдалей — это олицетворение взаимной любви, терпимости и доброжелательности, здесь царит дух поклонения высокому искусству.

Вскоре после рождества у Оскара во время репетиции «Гамлета» (отец Александра играет роль Призрака...) случается сердечный приступ, и мальчик переживает ужасные минуты, став свидетелем его смерти. Гамлетовские мотивы получают в картине дальнейшее развитие. После положен-

*Ингмар Бергман на съемках фильма «Фанни и Александр» (фото из журнала «Скандинэвиан филм ньюс», Швеция)*



ного траура мать Александра неожиданно для всех выходит замуж за епископа Вергеруса. Отчим Фанни и Александра — фанатик, лицемер и тиран, в его доме установилась мрачная атмосфера ненависти и аскетизма.

Если в первой части фильма доминировал образ театра, то во второй над всем господствует собор... Так в судьбе Александра переплетаются искусство и религия.

Но тут появляется старинный друг дома Экдалей, владелец антикварного магазина Исак, — и начинаются настоящие чудеса. Прибегнув к магии, Исак освобождает детей, а фантазия Александра рисует картину ужасной мести Вергерусу: тот заживо сгорает. Семья снова собирается вместе на празднике в доме бабушки. В финале Хелена читает вслух предисловие к пьесе Стриндберга «Игра грез», «в которой все может случиться, все вероятно и все возможно».

Эта цитата в фильме не случайна: о влиянии Августа Стриндберга на свое творчество Бергман говорил неоднократно.

Бог и художник, религия и творчество — так, видимо, можно определить ведущую тему этого фильма Бергмана, который родился в семье пастора и в искусстве которого по-разному преломляются религиозные мотивы. В «Фанни и Александре» мальчик, на формирование которого оказали влияние отец-художник и отчим-клерикал, делает свой выбор: его сфера — искусство, воплощающее игру грез, фантазию, радость жизни.

Фильм снимал постоянно работающий с Бергманом Свен Нюквист.

*О. Рязанова*

## Югославия

Место, занимаемое Предрагом Голубовичем в югославской кинематографии, по-своему уникально: он известен и как киновед, директор Института кино в Белграде, и как главный редактор солидного киножурнала «Фильмограф», и, наконец, как режиссер-постановщик (иногда он выступает еще и как сценарист). На XII Международном кинофестивале в Москве фильм Голубовича «Сезон мира в Париже» был отмечен Специальным призом жюри и дипломом Советского комитета ветеранов войны.

С творчеством Предрага Голубовича советские зрители имели возможность познакомиться еще 18 лет назад: он был одним из авторов сценария советско-югославской ленты «Проверено — мин нет». Несколькими годами позже в нашей стране демонстрировался и первый полнометражный фильм Голубовича-режиссера — «Отважные», рассказывавший о событиях народно-освободительной войны в Югославии. В начале нынешнего года Голубовичу была вручена премия Союза кинематографистов СССР за активную деятельность по пропаганде советского кино за рубежом.

«Сезон мира в Париже» — пока единственная из полнометражных игровых работ режиссера на материале современности.

Все, что я до сих пор делал, рассказывает Голубович, было посвящено войне и революции. Со временем это стало моим творческим принципом, моей «эстетикой», моей художнической и человеческой позицией. При этом меня вовсе не интересует событийная сторона войны, меня интересуют идеи, смысл и мотивы поступков, которые совершали люди, участвовавшие в вооруженной борьбе...

Герои всех моих фильмов утверждают — в самых различных ситуациях — идею жизни, преодолевающей смерть, идею нравственного преодоления смерти. По-русски говорят: «смертью смерть поправ...», у нас есть пословица: «Не важно, как живешь, важно, как умираешь...» В ней нашла свое выражение старинная черногорская рыцарская этика, которая обнаружила свою современность в годы минувшей войны.

Несколько сложнее звучит та же мысль в «Сезоне мира в Париже», хотя поначалу я намеревался снять простую любовную историю. Мне хотелось отойти от темы войны, но в один прекрасный день я обнаружил, что под покровами этой истории все отчетливее проступает близкий мне мотив — память о войне, ее следы, ее отголоски, которые живы и сегодня...

Но, видимо, «Сезон мира в Париже» все-таки лежал не на главном направлении творческих и гражданских интересов Голубовича. И еще не закончив работу над картиной — а она затянулась почти на семь лет,— режиссер задумывает новую ленту, в которой опять возвращается к трагическим реалиям войны, к ситуации, когда человек остается один на один со смертью. Действие его последнего фильма «Преследование» происходит весной 1942 года.

Мне хотелось снять эту картину потому, объясняет Голубович, что у нас, в сущности, еще не было ни одного фильма о любви на войне, о том, какой была в ту пору любовь молодых людей; вспомним, что большинство партизан, подпольщиков, связных были очень молоды... Я собирался рассказать об этом еще в «Отважных». В «Преследовании» мне удалось на этом сосредоточиться: любовь на краю гибели, любовь, которая оказывается сильнее смерти и преодолевает смерть,— вот основная тема моей картины. Потому и события фильма разворачиваются на безбрежных равнинах южного Баната, где засеянные поля простираются до самого горизонта и где взгляду не на чем задержаться, кроме как на людях. И весь фильм — только о людях, об их судьбах и чувствах...

Должно быть, все же Голубович выбрал местом действия южный Банат не только поэтому. Война здесь имела свое лицо: здесь, на плоской, как стол, равнине, негде было укрыться от глаз противника и воевать можно было только летом, в густых хлебах, покуда не соберут урожай. А после надо было уходить из родных мест в леса, в горы. И еще одно важно отметить: в Банате издавна жили немецкие колонисты. С приходом гитлеровцев из банатских «фолькcдойче» была сформирована одна из самых опасных эсэсовских дивизий — «Принц Ойген». Опасных потому, что банатские немцы знали сербский, как родной, и знали каждую пядь земли в этих местах; они заранее наметили, кого нужно ликвидировать во имя интересов «великого рейха». Местным партизанам приходилось особенно трудно, у них здесь почти не было шансов уйти от преследования, когда их обнаруживали, за ними непрерывно охотились. Об охоте на двух молодых людей и рассказано в картине.

...Идет война, но Анна и Мирко, участники Сопротивления, находят минуты для коротких свиданий, как еще недавно — в Белграде, где она готовилась стать учительницей, а он адвокатом. В одной из операций отряд Мирко попадает в засаду и гибнет почти целиком. Анна пытается спасти тяжело раненного Мирко, пробует найти врача, устроить его

*На состоявшемся в феврале нынешнего года Международном кинофестивале в Белграде ФЕСТ-83 югославская кинематография была представлена фильмом режиссера Горана Паскалевича «Сумерки» (авторы сценария Горан Паскалевич, Филип Дэвид, Дан Тана; оператор Томислав Пинтер; композитор Уолтер Шарф), получившим Главную премию на МКФ в Чикаго. На снимке: Карл Малден в роли деда Марко и Джоди Телен — в роли учительницы в картине «Сумерки» (фото «Сентар фильм», Белград).*



в больницу, спрятать у надежных людей. Но все усилия напрасны: явки провалены, те, кто обычно помогал партизанам, арестованы. Положение беглецов безнадежно. И когда эсэсовцы на черных конях вот-вот их настигнут, когда не остается никакого другого выхода, Анна стреляет в Мирко, а потом и в себя...

Так заканчивается этот фильм — смертью, которая побеждает смерть, смертью свободных до последней своей минуты, непокорившихся людей.

●

Вот уже много лет Мирча Милошевич работает кинообозревателем «Борбы»; кроме того, на страницах газеты он выступает как автор статей, посвященных современной живописи. Но Милошевич известен еще и как режиссер-документалист, автор многих остропроблемных лент, удостоенных ряда наград на национальных и международных кинофестивалях. Так, его полнометражный документальный фильм «Де Йонги» — о трудном счастье человека, сумевшего преодолеть тяжелейший хронический недуг, получил Октябрьскую премию Белграда.

Мирча Милошевич выступает и как режиссер игрового кино: он поставил четыре игровые картины, две из которых («Боевые друзья» и «Цена искушения») недавно прошли по нашим экранам. В прошлом году Милошевич закончил еще одну ленту — комедию «Тесная кожа», комментируя которую, югославская печать употребляет эпитеты «чеховская», «народная», «будничная».

«Тесная кожа» действительно рассказывает о самой что ни на есть будничной жизни обыкновенных людей в большом современном городе. Герой ленты, пятидесятишестилетний Мита Пантич, — неприметный мужчина очень маленького роста, чью служебную карьеру трудно назвать удачной. В свои вполне зрелые годы Пантич — все еще младший референт в какой-то канцелярии; он вынужден жить в коммунальной квартире с большой семьей, на содержание которой явно не хватает его скромной зарплаты. Впрочем, Мита не честолюбив и хотел бы лишь одного — чтобы окружающие по возможности меньше его беспокоили. Но покоя-то как раз у него и нет: всем и каждому что-то непременно нужно от Миты Пантича. Директору канцелярии, где служит Пантич, его излишне щепетильный подчиненный мешает обделывать не совсем чистоплотные делишки; директорская секретарша чуть ли не силой пытается добиться благосклонности целомудренного Миты; жена требует купить стиральную машину, старуха мать — цветной телевизор, младший сын — мотоцикл, старший, вечный студент, нуждается в помощи наличными, как и дочь, у которой сейчас нет работы... В результате жизнь Пантича превращается в круговорот бесконечных хлопот и огорчений, из которого невозможно вырваться. Однако, как отмечает югославская критика, комедии Милошевича меньше всего свойственно настроение безысходности. В финале картины Мита Пантич делает попытку словно бы выскочить из своей слишком «тесной кожи», и можно надеяться, что это ему удастся. Разумеется, ему не решить разом всех жизненных проблем, но природный юмор и оптимизм героя ленты проявляются в полной мере, помогая преодолевать неблагоприятные обстоятельства и обременительные неурядицы...

По мнению, критики, своим заметным зрительским успехом картина «Тесная кожа» в значительной степени обязана исполнителю главной роли — Николе Симичу, одному из наиболее интересных актеров комедийного амплуа в югославском кино, знакомому нашему зрителю по участию в трагикомической ленте «Фюрер из нашего квартала». Фильм снят по сценарию Синиши Павича; главный оператор — Александр Петкович.

*М. Черненко*

## Япония

Японский кинематограф переживает трудные времена. Согласно статистическим данным, опубликованным французским журналом «Имаж э сон», в 1981 году кинотеатры Японии посетило всего 150 миллионов зрителей (при численности населения страны около 120 миллионов). Значительно уменьшилось и количество кинотеатров: в настоящее время в Японии

осталось примерно 2300 постоянно действующих кинозалов. Для такой высокоразвитой и густонаселенной страны это очень низкий показатель. Заметим для сравнения, что во Франции, например, кинотеатров приблизительно в четыре раза больше.

Фильмы, снимаемые в стране, по преимуществу относятся к так называемым рентабельным жанрам: в национальной кинопродукции преобладают легковесные комедии, порнографические ленты и «суперколоссы» на фантастические или военные сюжеты.

На фоне лент открытой милитаристской направленности, которые в последнее время появляются в Японии все чаще, особое значение приобретают картины антивоенного звучания, создаваемые, к примеру, такими режиссерами, как Садаро Сайто и Тадаси Имаи.

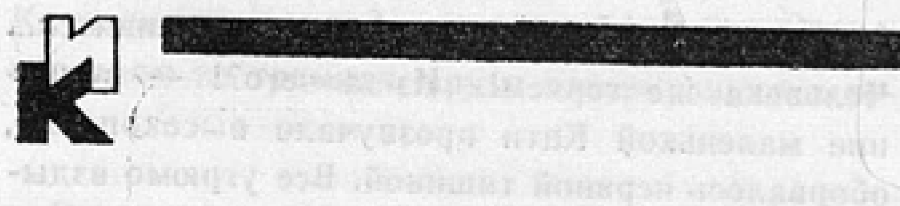
Фильм Садаро Сайто «В нашем детстве была война», демонстрировавшийся в программе VII МКФ в Ташкенте, выходит на экраны нашей страны. В этом произведении решительно обличается война, которая приносит страдания всем людям, не щадя и детей. Показательно, что в отличие от лент, проповедующих империалистическую агрессию, на производство которых крупные японские фирмы затрачивают огромные средства, картина Сайто снята в системе независимого кинопроизводства, ее постановку финансировали профсоюзы.

Среди последних антимилитаристских фильмов выделяется работа Тадаси Имаи «Башня Лис», действие которой происходит на Окинаве. ...Вторая мировая война подходит к концу, но еще продолжает сеять смерть. Героини фильма — девушки-студентки; юные, полные надежд на будущее, они любят жизнь, но гибнут буквально накануне капитуляции Японии. И это не воспринимается как случайность: война никого не обходит стороной, война является трагедией для каждого человека — к такому выводу приходят авторы произведения.

Ныне в Японии растет число борцов против возрождения милитаризма, против размещения на территории страны американских военных баз, против гонки вооружений. В этой борьбе участвуют и видные японские кинематографисты, и рядовые работники студий. Так, во время съемок полнометражного мультипликационного фильма «Будущая война 198X», проникнутого духом милитаризма, сотрудники фирмы «Тоэй», на которой делался фильм, добились того, чтобы работа над ним была приостановлена.

Как уже сообщалось на страницах нашего журнала, в Японии по инициативе кинематографистов создан специальный комитет по сбору средств, необходимых для того, чтобы выкупить хранящиеся в Вашингтонском национальном архиве 28 тысяч метров кинопленки, отснятой в 1945 году в Хиросиме и Нагасаки американской комиссией по изучению последствий атомных бомбардировок. Частично пленка уже выкуплена. В прошлом году закончены производством два документальных фильма, основанных на этом материале: «Загубленное поколение» и «Пророчество». Эти картины, по мнению авторов статьи в журнале «Имаж э сон», стали ценным вкладом в движение сторонников мира в Японии. Они распространяются за рубежом японским Комитетом за запрещение ядерного оружия, который ставит своей целью добиться от стран — членов ООН подписания всеобъемлющего соглашения о разоружении. Активное участие в деятельности комитета принимают Ассоциация сценаристов и Ассоциация кинематографистов Японии.

*М. Забелин*



*Н. Рязанцева*

# Букет мимозы и другие цветы

Екатерина Терентьевна считала удары стенных часов. Только пять. Все равно уже не заснуть. Придавила будильник и встала. Муж проснулся:

— Что, Кать? Рано еще...

— Ухожу. Все, решила.

— Куда?

— Да никуда. Спи. — Он забыл про вечерний разговор. — С завода совсем ухожу. Без вариантов. На пенсию.

— Не уйдешь. В прошлом году уходила...

— Уйду.

— Не отпустят...

— Скажу — муж освободил от занимаемой должности. Скажу — мужа боюсь, разводом угрожает. Отпустят, Вась, отпустят. Я все обдумала. Хорошо будет... Все правильно. Характер у меня изменится к лучшему.

— Да я уж к такому приноровился.

— Хорошо будет, Вась. Полгода осмотрюсь, ремонт сделаем, в деревню поеду, бабкин дом налажу... ребятам на лето, потом в Москву прокачусь, по театрам, по музеям, потом на юг с тобой поедем — на бархатный сезон, да? — Василий Григорьевич кивал, а про себя усмехался. — А там — подыщу себе должность. Билетершей в филармонию — чем плохо?

— Неплохо, я одобряю. А директор?

— Петр Поликарпович пока не знает.

— Вот ты ему скажи.

— Скажу, скажу.

Привычные утренние дела: полила цветы, завела часы, почистила туфли. Развоевалась вдруг с дорожками в прихожей.

— Пока что он у нас главный в семье. Я-то, конечно, одобряю. Я этого дня давно жду. Я молчу, а то — не то скажу... — Он сердито кашлянул, отвернулся, как в молодости, когда хотел остаться при последнем слове. Это ему никогда не удавалось.

Катя выдохлась в сражении с дорожками, увидела себя в зеркале — засмеялась, растрепала волосы — как теперь молодые ходят — под дикобраза, явилась перед мужем, думала рассмешить.

— Неужели ревнуешь, Вась? К директору? Ревновал?

— Задушить хотел. — Он смотрел и не видел «дикобраза».

— Меня? Или его? — Катя пригладила волосы. Шутка ее прошла незамеченной.

— Его и тебя. И весь отдел снабжения с заводом вместе. Потом привык. У тебя азарт был, понимаешь... против азарта — что я?.. Тут, понимаешь, целый завод, и ты в нем — самый незаменимый товарищ... — Муж усмехнулся. Сейчас скажет: «Я же тебе говорил...»

— Ладно, Вась, не вспоминай, все! Сегодня выдадут взбучку, а я промолчу... Да, был азарт... А потом скажу: «Все, ваша критика справедлива, не тяну больше, выдохлась...» А вчера еще — комиссия! Сверхнормативы! Залежи у нас — скажите, пожалуйста, зачем нам стройматериалы? Потому что я — Плюшкин! Так и скажу: «А вы не знаете зачем? Отдавайте меня под суд! Почему в прошлом году не отдали? Договора с Ясенями я и тогда закрыла под честное слово! Какие вопросы — такие будут и ответы! У меня пенсионный возраст!»

— Мам, что ты кричишь? — Андрей высунулся из своей комнаты, сонный и злой. — И радио выключи.

— Ой... — Катя вспомнила про время, стала говорить шепотом. — Буду спать до восьми, до

девяти, без будильника. Будешь, Вась, домой приходить обедать. Первое, второе, третье. Как ты сказал? «Незаменимый товарищ»? Вот так и будешь мне говорить, пока не привыкну: «Ты у меня самый незаменимый товарищ». Ладно. Это, конечно, лирика.

Катя, наливая чай, вдруг поцеловала мужа в седой висок. Он недоверчиво повел глазом и впервые подумал: «Может, и вправду уйдет?»

— ...И сегодня не будет, и завтра не будет,— сказали в отделе снабжения.

— Что, заболела? Очень кстати...

Хлопали двери. Бегали люди. Всем что-то нужно.

— ...Еще совещаются, — говорила по телефону секретарь директора. — Да, надолго. А Бубновой там нет, ушла. Посмотрите в отделе.

Двое ворвались в приемную:

— Еще заседают? Бубнова там?

— Кажется, вышла. Может, у себя?

— Нет ее у себя!

Хлопали двери. По Катиным следам бежали разноречивые слухи.

— ...Как — на пенсию? Так она же еще...

— Уже. Пятьдесят семь.

— Да... Время летит... Как вчера помню — она пятьдесят отказалась отмечать. «Сорок девять мне всегда и навеки».

— Догони, она через цех пошла, — сказал Катин заместитель, весьма растерянный. — А то меня могут в любой момент... на ковер... — Он не торопился занять Катино место и торопился уверить всех в этом. Маленькая Катя, самая молодая в отделе, нацепила очки и смотрела во двор.

— А директор — что? — спросил посетитель.

— Промолчал.

— Надо пойти и сказать: «Мы, Петр Поликарпович, не делали ничего такого, о чем бы вы не знали! Почему же вы молчите? Привыкли, что Бубнова все на себя берет?»

— Вот пойди и скажи.

— И пойду и скажу! Без нее даже нет настроения работать! Вон она — из цеха вышла... Если ваш Синюхин перед ней не извинится... Человека же теряем!.. Из-за чего?! — волнение маленькой Кати прозвучало высокопарно, оборвалось нервной тишиной. Все угрюмо вздыхали.

Катя шла через заводской двор и смотрела на свое хозяйство, как никогда не смотрела. Ко всему здесь она была причастна. Автотележка пиликает — «посторонись!» — не ей кричит белозубый парень, девушкам кричит. Никогда она не думала, что доживет до ревнивой старости. Походка у нее молодая. Глаза — лучше бы не идти ей через этот двор — слезы подступают. Вон долгожданный грузовичок завез долгожданную резину, шофер запутался — к каким воротам везти, а вон ковш напрягся и дернулся — убирает строительный хлам, а там, за бетонной стеной — череда труб и кранов, район заводской, дальше — грузовой порт. И охватив пространство — от авоськи с продуктами в руках пробегавшей с обеда кладовщицы, до последнего стынущего в небе крана, — Катя впервые поняла, что вся жизнь, вся ее драгоценная единственная жизнь сводилась к перетаскиванию предметов с одного места на другое. Бесконечный процесс погрузки и выгрузки. Древнейший, неблагодарный и незаменимый.

— ...Она так и сказала... — Прикрыв трубку ладонью, секретарь директора, женщина чуть старше Кати, вела частную беседу. — «Хочу вычеркнуть из жизни эти пятнадцать лет в снабжении», так и сказала... ведь в нашем возрасте ничего уже не нужно, ведь только — отношение! Ну уважение хотя бы! Тем более у нее семья хорошая, муж... Я ее вполне понимаю... Сколько можно человека терзать? Ошибки, промахи, но ведь надо выбирать выражения...

Катя вышла в распахнутые ворота. Мимо скромно проехала готовая продукция — детские велосипеды. Два этажа детских велосипедов. И каждая пара колес везла кому-то счастливый день, несколько счастливых дней, дней первого велосипеда. И на готовую продукцию

Катя смотрела, как в первый раз, провожала взглядом из трамвая, круто повернувшего в город.

Она сидела закутанная, простуженная, пила горячее молоко с медом, обложившись книгами и журналами.

Зазвонил телефон.

— Андрюша! Андрей!

— Мам, меня нет дома, я же сказал!

— И меня нет дома, — сказала Катя. — Дима еще не ушел?

— Дим! Возьми трубку! Если с завода — мамы нет!

Старший сын забежал с работы, даже не разделся. Были у них с Андрюшей какие-то секреты, шушукались там под тихую музыку, в холостяцком беспорядке. Груды книг, пластинок и одежды, на подоконнике одни кактусы, в углу пыльные гантели.

— Если Нэлька — меня нет!

— Извините, она не может подойти, больна, я не хочу ее будить. — У старшего брата была неотразимая, простодушная улыбка на грубоватом, загорелом лице. Ничего общего с Андреем. Фигура крепкая, мужественная, а Андрей хилый и себе на уме, всегда с полуулыбочкой— знает что-то, да не скажет.

— Андрей! Андрюша! — позвала Катя. — Ну в каком ты виде? Пузыри на коленях. Сейчас Нэля зайдет.

— Мам, это, наконец, смешно! Я ее не приглашал. Ты что, женить меня хочешь?

— Кто тебя возьмет? Выбросить надо эти шлепанцы, шаркаешь, как старушка.

— Мам, шла бы ты на работу, столько энергии пропадает...

— Мать... — вошел старший сын, дожевывая бутерброд. — А Андрюшка у нас, оказывается, гений. Его «прожект» в Москву посылали, а оттуда спустили сюда... теперь комиссия... под руководством... — он никак не мог проглотить.

— Перестань болтать! — крикнул Андрей и выпихнул Диму в коридор. — Не соображаешь? Она ж действовать начнет, а я все равно из этой конторы уйду.

— Андрюша! — опять позвала Катя. — Я сама Нэлю пригласила, я ж не знала, она теперь тут в «пирожковой» работает, она обрадовалась. Она тесто принесет...

— Мам, ну а я при чем? Ну женюсь я, женюсь, мам, честное пионерское, только не на ней. Уже женился, позавчера!

— Только не паясничай, не люблю!

Андрей скрылся с Димой в своей комнате и стал совершенно серьезен:

— Ты можешь раз в жизни послушать умного брата?

— Ну?

— В твоей ситуации есть три выхода... Только сядь и не трепещи. Сейчас просчитаем.

И тут позвонили в дверь. Андрей выключил музыку, закрылся на крючок и застыл, приложив палец к губам.

— ...Мы теперь и тестом торгуем и начинками, — затрещала Нэля с порога. — Возьмите, Катерина Терентьевна, у нас пока мало берут. Одни мужики ходят. Женихи с восьми утра и до полного отпаду. Устаю, правда, от народа. Все ж холостые, только успевай огрызаться...

Катя торопливо раздела гостью и увела к себе.

— Вот, не уходила бы с завода, уже бы квартира была.

— Да зачем мне, Катерина Терентьевна? У меня все будет. Если захочу.

— Ты меня прости, Нэль, если я что ляпнула не так, я ж видела — ты страдаешь, он страдает...

— Да о чем вы, Катерина Терентьевна? Мне ни ваш завод не нужен, ни ваш Андрей. На работе он?

— На работе, — Катя отвернулась и включила электрокамин.

— «Комфорт» у вас? Я тоже такой себе купила, — Нэля протянула руки — погреть. — Вот, с маникюром теперь хожу. Я, Катерина Терентьевна, вас... вам очень благодарна. Спасибо этому дому. Вы для меня пример, как надо жизнь строить, ни на кого не надеяться. Все надо самой. В заочный пойду, в финансовый... А квартиру мне уже обещали. Сделают. У меня теперь тоже связи, торговая сеть. Возраст уже, правда? Надо с этой дуростью кончать... — Нэля сидела, выпрямив спину и

затылок, а у самой слезы блестели на глазах. — Если думаете, что я к нему пришла, — так нет, я к вам лично...

Зазвонил телефон.

— Возьми, возьми трубку. Если с завода, скажи — у нее врач, подойти не может.

— Слушаю вас. Нет, Қатерина Терентьевна не может подойти. Я? Я банки ставлю, совершенно посторонний человек. Ой! — Нэля прикрыла трубку рукой. — Это директор! Сам! Пан директор! Он меня за вас принял! Слышите! Слышите? — Она отвела трубку, Қатя услышала густой бас директора:

— ...Ты, Қатерина, перестань со мной шутки шутить. Қогда явишься? Машину завтра прислать? Радикулит что ли?

— Я же вам сказала, товарищ, — пневмония, банки ставлю, — разыгралась Нэля. Наконец бас директора замолк, а Нэля все сидела, прижав трубку к уху. — Неужели у нас с вами так голоса похожи?

— Слышать стал плохо, — сказала Қатя, — наш директор. Стареем, а признаваться не хотим.

— А ты не подслушивай! — вдруг крикнула Нэля в трубку. — Я знаю, что ты дома! Чего молчишь? Выходи, зайка серенький, не бойся, не кусаюсь! — Вскочила, споткнулась о камин, вытаращила на Қатю испуганные глаза: — Правильно я его?..

— Правильно, правильно.

Қ старшему сыну Қатя заходила ненадолго, только за внучкой. Сидела на краешке стула, заплетала косицу заплаканной Ире.

— Бабушка не дергает, — Ира смотрела на мать букой.

— Вот и иди жить к бабушке, иди! — Невестка Алена носилась по квартире, как злой дух. — А будешь реветь — и бабушка не возьмет!

— А папа возьмет меня в деревню...

— Папа возьмет!.. Қатерина Терентьевна, а как насчет путевок? Ей необходимо море...

— Мам, не щипайся! — задергалась Ира, как всегда, когда мать подтягивала ей колготки.

— Қак надо говорить? «Не щиплись»! А ты не дергайся!

— А ты не щипайся!

— Нет такого слова. Қак надо говорить? — Алена сама раздражительная. Щиплет ребенка красными ногтями и все время учит грамотно говорить. Қонечно, ребенок издерганный. — Слышите, что она из школы принесла? У нас, говорит, бабушка — бизнесменка!

Қатя насторожилась.

— Интересно... Это в каком смысле?

— Я ей говорю — нет такого слова!

— Не из школы! А давно, в детском саду! — поправила Ирочка.

— Такого слова нет и не может быть в словаре. По-английски «мэн» — это мужчина, а женщина — «вумэн», значит, будет «бизнесвумэн», а такого слова нет, ты поняла?

— Поняла! — заорала Ирочка, а Қатя насупилась.

— Интересно... Чего ей еще наговорят...

— А что, Қатерина Терентьевна? Деловой человек, вот и все!

— В детском саду наши дети, заводские. Я этот «бизнес» хорошо помню, как мы его строили... Детский сад...

Щелкнул замок, и все притихли. Пришел Дима. Скинул брезентовую робу и сапоги. Алена стала бегать по квартире, натыкаясь то на резное кресло, то на самовары — она украшала дом старинными предметами, чего Қатя, конечно, не одобряла, и так тесновато. От утюга к соковыжималке — лишь бы не глядеть на Диму.

Они не разговаривали.

— Привет, мама. — Он сам налил себе супу. Стал быстро есть.

— Не подавись, — Қатя вздохнула. Ирочка поглядывала из другой комнаты на отца.

— Мам, вы на Восьмое марта у Бурнусовых?

— Да, «девичник» намечается. У Галины.

— Дело есть, к нему. У них там комиссия по водоснабжению, надо показать один проект, а то ребята поссорились с начальством, а сами — «не переступи порог». Договорись, а?

— Будет сделано. Постараюсь.

— Второе: как у нас с деревней? Сестрам написала?

— Мне надо самой туда поехать. Да ты прожуй, проглоти.

Дима стал искать папку. Тарелку с супом унес из кухни, а то кусок в горло не лез под взглядом Алены.

— Это ты сегодня в одиночестве надумал? — явилась Алена. — А нам с Ирочкой понравилось на море.

— Сегодня я шесть верст отшагал под землей. Денег нет на море, поедете в деревню, если мама...

— А ночевал ты тоже под землей? Ира, ты будешь одеваться или нет?

— Объясняю: у меня маркшейдер напортачил и скрылся, запил с горя! С московским инженером писали — в общаге. Вот такую кипу бумаг надо оформить и лично все проверить, можно ли исправить на ходу его ошибку. — Он не врал. Но и правды не говорил. И все это было написано на его лице.

— С московским инженером? — усмехнулась Алена. — Ира, ты оденешься когда-нибудь?! Почему ноты тут валяются? Катерина Терентьевна, а телефон нам когда-нибудь поставят? Вы же обещали. Вы забыли? Хоть караул кричи! Все из-за телефона... Он бы позвонил — я бы хоть спала спокойно! Пусть, пусть — где хочет, с кем хочет, но я хочу спать, спать спокойно! Катерина Терентьевна, без вас он — ноль, ему ничего не сделают! Спросите, умоляю вас, не забудете?

Вышли на улицу, на первое весеннее солнце — Катя с сыном и с внучкой, — перелезли через подтаявшие сугробы, Дима подсаживал то мать, то Ирочку и ловил внизу — район новостроек, пустыри нехоженые и продувные ветра, однако чем дальше от дома, от обиженных навсегда глаз Алены — тем легче на душе. А на перекрестке Катя увидела яркую афишу и всплеснула руками:

— Паша Пашкевич! Пашка! Мой знакомый! Пианистом стал... профессионалом. А как мы с ним пели! Как выступали... Надо их в гости пригласить. И в клуб надо пригласить...

— Ладно, мам, я пошел.

— Дим, у тебя где-то гитара была. Надо хоть гитару. Вот мы с ним старину вспомним... Мне сейчас как раз вечеринки устраивать. Я ж на пенсию ухожу, Дим. Не веришь?

— Погоди, мать. Гитары нет давно, подарили кому-то. А как, кстати, насчет кооператива? Не начали дом? Погодила бы ты — на пенсию.

Огромный, небритый, измученный, но все равно красивый стоял перед ней Дима, закрывая оранжевые фигурки московских музыкантов, и смотрел в сторону.

— Ну неужели уж до развода?

— Не спрашивай, мам. Все знаю, что ты скажешь. Не мне, так Андрею квартира нужна. Я сам постараюсь...

— Что ты сам? Что ты постараешься? На Алену жалко смотреть, до чего ты ее довел! Андрюше — да, Андрюшу — я уже про себя решила — надо отделять, а то он в этом столетии не женится, он мне сам сказал. Это он после Москвы — все ему не так, все ему не те... Или в Москве у него любовь была... или есть — другой причины я не понимаю...

— Мам, а с пенсией ты не торопись, ты взвесь как следует. А проект уже есть? Дома?

— Не знаю, Дим, не вникала. Устала во все вникать, во все свой нос совать. Хватит.

Седьмого марта Катя опять сидела с закутанной поясницей, с книгой, но уже кричала по телефону:

— ...А вы что, в первый раз, не знаете, куда везти? К детскому саду! Куда продукты везем, туда и цветы! И проследите, проследите — кто у вас там есть? А то он чего доброго в город повернет!

— Мам, телефон плавится. — Вошел Андрей. — Мам, хотел тебе цветочек купить, а цветочков нигде нету.

— А у нас есть! Везут! — торжествующе сказала Катя. — Если довезут.

— Мам, ты мне записку напиши, — он уже приготовил ручку и бумагу. — Пиши, пиши, а то мне не дадут. Диктую: «Прошу отпустить моему сыну за наличный расчет букет мимозы и другие цветы, если будут». И подпишись. Вот так. И как тебе удается? Чего в городе нет, у вас есть. — Сын иронизировал, как всегда.

— Лаюсь целый день по телефону, вот и вся удача.

Мать раскисла. Это было непривычно и пугало.

— Папа сегодня задержится в Доме детского творчества. Они всем мамашам роботов делают. Тебе — в первую очередь.

Сын поставил поближе игрушку. Ученый кот ходил по кругу, издавая неясные звуки. Направо — «мр-р...» Налево — «ммяу...» И Катя ему кивала задумчиво. Вот и старость — отец и сын развлекаются с котом — чего еще надо?

— Ты побольше цветов возьми, побольше! Мне нужно! Деньги возьми, Андрюша!

Восьмого она явилась на свой «девичник» с большим букетом мимозы. Все уже были в сборе, все восхищались ее букетом. Дамы были, вроде Кати, все немолодые, но и не старухи, все в скромных, но хороших костюмах. Они играли в канасту за двумя столами, а хозяйка этой просторной квартиры Галина Ерофеевна доставала хрустальные рюмки, салфетки, столовое серебро, бегала на кухню, там что-то кипело, шипело и выбегало, а внук тем временем подбирался к коробке шоколадных конфет и выставлял одну за другой на шахматный столик, она на него кричала, где-то в глубине квартиры постанывал аккордеон, телевизор тоже потихоньку работал, и дамы стали подсчитывать результаты и галдеть, как на школьной перемене. Пока Катя помогала хозяйке, она заметила, что присутствует Анна Антоновна, ее сватья. Это омрачало праздник.

— Здравствуй, Катерина! — приспустила очки Анна Антоновна. — Это у вас на заводе цветы делают? А у нас ребятишки с утра в очередь встали, за цветами для учителей...

— Не отвлекайтесь, девочки, считаем!

— Здравствуйте, Анна Антоновна. Вот где встретились...

— И есть о чем поговорить...

— А мне двое потерпевших принесли по букетику, — рассказывала следователь Зоя Давыдовна. — И один мелкий хулиган тоже догадался... Говорю: «Следствие еще идет, нельзя!» Ну что делать?

— Выбрасывать. В окно безо всяких. — Сватья была завучем в школе и держалась с особым достоинством.

Аккордеон в глубине квартиры неумело наигрывал частушечный мотив.

— Миша, давай-ка туш сыграй! Победителям! — крикнула хозяйка. — Родственник из деревни. Мотоцикл покупать приехал.

— Пусть у нас страхует, сразу же! — крикнула агент Госстраха. — У меня, между прочим, все с собой, если кто хочет застраховаться...

— Нет мотоциклов, сидит две недели, стиральную машину и аккордеон приобрел, уже нотам выучился...

— И не будет в этом месяце, — сказала директор универмага Любовь Даниловна, очень спокойная женщина с косой, по старинке, вокруг головы. — Там все, заведующий полетел, прокуратура вон, знает. Я завтра уточню, может, что осталось. А вообще-то я на пенсии. Все, с торговлей распрощалась... Проводили, как полагается. Даже я не ожидала — столько слов было сказано, столько комплиментов...

Все постепенно рассаживались. Катя хотела подальше от сватьи, но получилось как раз напротив. А Любовь Даниловна — рядом с Катей, теперь уж ей одной рассказывала:

— К нам платья привезли, длинные, до полу, финские. Я решила — дай раз в жизни рискну. Когда ж еще? Мы в новом ресторане собирались, в мотеле. Купила, а надеть не рискнула. Теперь отрезать, что ли?

— Погоди, может, я рискну, — шепнула Катя, ежась под взглядом Анны Антоновны. — С вышивкой?

— Вот здесь, — показала Любовь Даниловна вокруг шеи. — Оно безразмерное! Почти. Их сразу расхватали. Синтетика, конечно...

— Вот кто, кто их расхватывает? Ты вот знаешь спрос. Куда они их носят? Ни разу не встречала.

— Носят, — Любовь Даниловна умудренно покачала головой. — Там бар в мотеле, там все девчонки в таких. Я правильно, что не надела. Я там видела... Знаешь кого? Твоего Димку с какой-то...

— Девушки, кому кагор азербайджанский?

— Нет, мне настоечки, рябиновой.

Стол был густо уставлен закусками и графинами.

Катя вспомнила про сына и перегнулась к хозяйке:

— А у меня опять дело... Иван Иваныч скоро придет?

— На рыбалке они. Повезли москвичей. Думаю, всей компанией явятся. И Петр Поликарпович с ними, тоже хотел зайти, — со значением сказала хозяйка.

— Ой, а они под лед не провалятся? — воскликнула дама из филармонии. — Уже весна! Катя! А тут про тебя пианист спрашивал — Пашкевич. А я ни адреса, ни телефона не знаю. Дала заводской. Нашел он тебя?

— Нет пока что.

— Там, где они ловят, там лед не провалится, — усмехнулась Анна Антоновна значительно. — Налей мне водочки. Чуточку. С наперсточек. Вот, вот, столечко. Хватит.

— Товарищи! — сказала следователь Зоя, единственная из всех худая, даже тощая, потому что курящая. — Я этот день за праздник не считаю, но дареному коню в зубы не смотрят! Выпьем! — И, услышав переборы аккордеона, спела частушку. — Катя, Катя, давай споем...

Катя шепталась с Любовью Даниловной и петь не собиралась.

— Вообще-то всыпали за дело... но я... наступает же предел... — Любовь Даниловна понимающе кивнула, а больше никто их не слышал.

— Кать, спой, я что-то не в голосе, — попросила Зоя. На нее женское общество за столом быстро наводило тоску. Если не петь.

— Ой, нет, я вам сейчас почитаю... такое интересное... Наденька, принеси мне сумку — там, черная, большая, под шубами. Я сегодня всю ночь читала — не могла оторваться!

— Чем это ты, сватья, зачиталась? — Анна Антоновна понюхала водку и лихим жестом запрокинула. Понюхала и соленый гриб, которым собиралась закусить. За всей этой процедурой улавливалась тайная улыбка, означавшая превосходство над Катей и над всем «девичником».

— Сенека. «Нравственные письма к Луцилию», — сказала Катя. Как раз книгу принесли. — Это почти что до нашей эры, и вот что интересно — как люди так давно... а уже все, все буквально понимали про жизнь!

Женщины полюбопытствовали. А просвещенная Анна Антоновна сказала:

— «Сенека приветствует Луцилия!» Так, кажется, начинается каждое письмо?

— Ты читала? Тогда не буду.

— Читай, читай... всем полезно. Налей мне — вот столечко, чуточку, — позволила Анна Антоновна хозяйке.

— Нет, нет, не буду, — из книги посыпались закладки, Катя наклонилась, книга соскользнула на пол. Ее подняли, а Катя больше не выдержала: — Ну, говори, Аня, что ты мне хотела сказать? А то прямо меня испепеляешь...

— Стало быть, Катя, разводимся? Теперь уже бесповоротно?

— Не знаю, по-моему, рано об этом говорить...

— Поздно! Надо было раньше...

— Еще сумеют, может быть. Другие еще хуже живут! Была ж у них любовь...

— Любовь? Вот тут ты ошибаешься. Надо было сразу... Я говорила Алене: «Вы не пара!» Я ее не оправдываю, я ей всегда внушала: сто раз отмерь, особенно — с ребенком...

— А при чем ребенок? Хорошо, что ребенок! Да, ты Алене внушала, что она царица небесная, а сама, сама ее на ключ запирала — взрослую-то девку...

— Было за что. Было!..

Они кричали, но и все вокруг не молчали. Кричали они одновременно, ничуть не слушая друг друга. Слова сцеплялись, как боксеры на ринге — ни туда ни сюда. После первой серии коротких ударов Катя почувствовала, что у противника и нервы покрепче, и цель ясная — скорее выгнать Диму из его же дома.

— Чего ж ты, Аня, от меня хочешь? Я не могу сказать Диме: «Уйди из дома!» Он сам решает! Он мужик, отец! Он иногда ночует в общежитии — я знаю, у них плохое общежитие, на снос...

— Нет, не в общежитии...

— У меня у самой сердце кровью обливается, а что я... что я ему скажу? Я слышать не желаю про развод!

— Ты ему веришь! А Алена завалила в аспирантуру по этой исключительно причине...

— По причине?! Она завалила потому, что —

правильно! Как он не создан для науки, так и она!

— Да, он не создан! Она его тянула, тянула за уши! Чтоб он хотя бы инженером стал! За что и получила благодарность! Я ее не оправдываю, я ее жалобы пресекаю в корне...

— Она тебе жалуется?! Да ты и знать ничего не знаешь, она от тебя всю жизнь скрывала!.. — Катя задохнулась. Анна Антоновна не теряла достоинства.

— Налей мне водочки. Вот столечко. Хватит.

Любовь Даниловна склонилась к Кате:

— Мускат крымский. Выпей, Кать, не переживай.

Возникли разногласия — слушать ли пластинку, выключив звук у телевизора, или наоборот. Пока слушали и то и другое. А внук хозяйки, снова пробравшись к шоколадному набору, расставлял по шахматному столику конфеты разной формы и играл сам с собой в поддавки.

Анна Антоновна запрокинула свой наперсточек, обнюхала гриб и сказала:

— Давай рассуждать трезво. Все упирается в жилплощадь.

— Давай выйдем, — сказала Катя.

Они вышли.

— Я что советую? — сказала Анна Антоновна. — Поговори сегодня же с Иваном Иванычем, поговори...

— Не хочет Дима в управление. Он бы давно мог! Он сейчас за начальника участка... — Катя понизила голос. В обширной спальне, в углу, положив голову на аккордеон, дремал родственник Миша.

— Неразрешимая проблема! — сказала Анна Антоновна.

— И потом, Аня, я ведь Алену люблю, несмотря на все... И я против развода, я против...

— К тебе у меня никаких претензий. Ты даже слишком их пестовала. Ты их задаривала, подкармливала...

— Да как же ты так говоришь, Аня?! Это ж наши дети!.. — воскликнула Катя шепотом и отступила под напором справедливых слов. — Да, правда. Я что могла, всегда. Теперь — все! Теперь уйду на пенсию, и никаких поблажек. И Вася тоже скоро, ему шестьдесят три, он себе спокойную работу подыскал. — Катя оправдывалась, загнанная в угол, лишь бы не спорить со сватьей.

— Смотри, семь раз отмерь! — Она всегда говорила громко. Родственник проснулся и чуть не уронил аккордеон. — Уходят люди, и никому больше не нужны. У нас физик ушел и на другой день помер! Теперь я оказалась виноватой...

Из столовой раздался детский вопль.

Галина Ерофеевна хлестала полотенцем внука.

— Вот так тебе! Так тебе! Мало тебе! Я тебя учила и учить буду за это!.. — Она увлеклась, и перемазанный шоколадом мальчишка уже не понимал — за что... Конфетная баталия на шахматном столе разыгрывалась долго, а наказание пришло внезапно и жестоко, и внук орал как зарезанный. Его лупили показательно — мол, здесь не барчука растят...

— Ну, хватит, хватит! — крикнула Катя, изловила бросившегося по коридору мальчика и подняла на руки. И стала вытирать с его щек шоколадные слезы. — Ну, ну, ну... терпи, казак.

Она стояла в коридоре, держа его на руках, и он тихо выл, уткнувшись ей в плечо, когда в дом вошли мужчины. Четверо — с зимней рыбалки, в полушубках, веселые, с неплохим уловом. Последним вошел Петр Поликарпович, директор завода.

Мальчик выскользнул из рук и побежал встречать деда. Катя надумала уйти. В прихожей продолжалась суета, Галина выдавала гостям тапочки. Петр Поликарпович снимал унты и долго не замечал Катю. Когда заметил, сказал приветливо и мимоходом:

— Катерина, ты что, мне бойкот объявила?

— И не думала.

— Ты куда?

— Домой. Дома ждут.

— Дай-ка я за тобой поухаживаю... Где твое? — Он остановился перед вешалкой. Снял пальто, что больше всех бросалось в глаза.

— Не мое, — сказала Катя. — Неужели не помнишь? Ведь недавно меня до дому подвозил... И не помнишь? В чем я была?

Он пробежал глазами по десятку женских пальто с меховыми воротниками, смерил Катю взглядом с головы до ног. Нет, он не помнил.

— А я думал, что ты больна, не стал тревожить. Останься, раз гуляешь. Поговорим...

— Успеем. Ищи, ищи пальто. Найдешь — останусь.

— Ах вот как вопрос стоит... Я ж, Қать, эти меха не разбираю. Я ж дальтоник. — Он снова снял чужое.

— Ну, значит, все, — Катя развела руками, сняла с крючка свое пальто и засмеялась, поправляя шапку.

Она приняла решение окончательно.

Дома было тихо. Андрюшина дверь плотно закрыта. Там музыка и негромкие голоса. Когда Катя проходила мимо двери, голоса притихли.

Василий Григорьевич говорил в спальне по телефону, кого-то поздравлял:

— ...И желаю тебе всего самого, самого, самого лучшего, самого долгожданного... — Катя удивилась, постояла. Голос у мужа был мягкий и приподнятый. — Нет, едва ли, мы этим летом настроились в деревню. А если повернется иначе... Что? — Он смеялся. — Нет, это дела давно прошедших дней, мысли просились на бумагу. А теперь и писать как будто не о чем. Все по-старому...

— Кому это ты письма писал? А ну признавайся! — Она вошла в спальню. — С кем это ты разговаривал?

— Тш-ш... — Василий Григорьевич тут же забыл про разговор. Стоял перед Катей и виновато пожимал плечами. — Тут целый день, как ты ушла... события назревают. Они нарочно подгадали, чтоб я мог тебя подготовить... — Он прикрыл дверь.

— Что, что?

— Неожиданный поворот...

— Ну что, что?

— Я по порядку. Дима позвонил. Андрюша ушел. Потом пришли оба и притащили к Андрюшке в комнату диван. Матрац на ножках. Потом достали раскладушку. Потом уж только Дима меня поставил в известность. Они сейчас там все... сидят. Андрюша женится. Понимаешь, она внезапно нагрянула...

— Так... Ну, давай рассказывай. Пойдем в кухню — чаю хочу.

— Она в Москве училась. Я так понял — Андрюша уже не первый год от нас скрывал... по вполне понятной причине...

— Как ее зовут?

— Марьяна. Ты потише... А мальчика зовут Никита. Хороший мальчик, года четыре. Должно быть, он спит. Я ему дал «кота ученого» и все игрушки. Кстати оказались... А она сама из Львова. А когда Андрюшка с ней познакомился, она была замужем, в Москве, но, видимо, разочаровалась, что-то там не получилось...

Катя выпила таблетку. У нее разболелась голова. Пошла за пирогом. Вася следовал за ней, чтобы не говорить громко.

— И Дима там?

— Да. Я так понял — Андрюшка всех нас подготовил, чтобы тебя поставить перед фактом в последнюю очередь... Боится, как ты к этому отнесешься...

Из Андрюшиной комнаты вышла женщина, взяла что-то из чемодана и — обратно. Катя успела разглядеть: высокая, одета, как на картинке, волосы — во все стороны, штаны — в сапоги... И одно только успела подумать: «Эта птица из другого леса». Катя ходила по кухне так, чтобы не пропустить — может, еще выйдут, покажутся...

— Вот, Катя, тебе открытка пришла, с завода принесли.

— О-о-ой... — она пробежала глазами поздравление и растрогалась: — Паша Пашкевич. Нашел все-таки... Значит, помнит... Надо их в гости пригласить. Да, Паша своего добился в жизни... Сумел... — с завистью сказала Катя. — Он вообще из беспризорных. «То ли я, — говорит, — цыган, то ли гуцул... история покажет». А как играл! Мы весь тогдашний репертуар с пластинок учили, и успех был потрясающий... — Она вдруг громко запела: — «Во Львове ремонт капитальный идет, шьют девушки новые платья...» — И повернулась к Андрюшиной комнате.

— Она из Львова, — напомнил Василий Григорьевич.

— Ну и что? Андрюша! Дима! Ужинать!

Марьяна опять что-то доставала из чемодана. Возникла на пороге кухни, улыбнулась ослепительной улыбкой и сказала:

— Добрый вечер. Мы потом, попозже. А то я к вам с довеском. Ничего? Он у меня спокойный.

Катя не успела слова вымолвить, только смотрела во все глаза. Еще долго смотрела на закрытую дверь. Потом села, отвернувшись.

— Авантюристка.

— Тебе так кажется? — шепнул Вася.

— Но симпатичная. Да? — Катя посмотрела на мужа. Он то опускал, то поднимал брови. У него мнение не сложилось. — А кому ж ты звонил, Василий Григорьевич?

— Не имеет значения.

— Ну интересно же мне, интересно... Может, у тебя любовь?

— Еще чего.

— А жаль. Ты бы мне рассказал. Я бы тебя простила...

Она невольно прислушивалась к той двери.

Оттуда появился Дима.

— Вот так, мать. Я проспорил, с меня бутылка. Андрюшка, как ни странно, женится. — Поставил перед Катей коробочку с духами. — Между прочим, у девушки вязальная машина. Знаешь, вот так — «джик-джик, джик-джик». Еще она шьет. У нее золотые руки.

— Ну, а что, ты ее знаешь? Ты знал? Он тебе говорил?

— И мальчик, — сказал Дима. — Очень бойкий. Так что старайся, мать, насчет квартиры. Пиши заявление.

— А мальчика можно пока в наш детский сад. Погоди, погоди, Дим, не уходи... Она тебе понравилась? Ну какая она?

— Она не хочет в детский сад.

— В наш?! Да такого нигде больше нету! Пусть она посмотрит! — Катя обиделась. Детский сад — это была ее гордость, ее личное свершение. Как член профкома и заместитель по снабжению, она тут выложилась, исхлопоталась и знала, что не зря.

— Она не хочет. Она считает, что ребенок должен быть с ней. Иначе зачем ребенок?

— Интересно... — сказала Катя. — Не знаю, зачем ей ребенок!

— Ну, мать, ладно, не ворчи, — Дима ее поцеловал.

— Интересно... — Катя задумалась. — Погоди!.. Теперь я, конечно, смогу с ребенком посидеть. Она же пойдет на работу, где она училась-то?

— Она не закончила институт. С четвертого курса ушла, как родила.

— Ну можно закончить. Можно еще и в другой поступить. Она молодая. Сколько ей?

— Она не хочет. Она говорит, что ей хватит образования.

— Интересно... ну, а где она... где она работать собирается?

— Она не хочет. Она хочет с ребенком сидеть, пока...

— Интересно...

— Ты, мать, спокойно! Ты о проекте поговорила?

— Что? Ой, забыла! Завтра...

— Иди сюда, — Дима поманил ее из квартиры. Шептались на лестнице. — Андрюшка там разругался со всеми. Ушел.

— Как ушел?

— Ушел. Они там боролись за этот проект, а он же у нас ненормальный. Не хочет участвовать в интригах. Надо подтолкнуть Иван Иваныча, ребята год работали...

— А где он сейчас работает?

— Чертит кому-то. Переводит.

— А эта Марианна... Она... Поженились уже?

— Она еще развода ждет.

— А... понятно, — Катя передохнула с облегчением. — Развода ждет? Тогда еще ничего...

Андрей сидел в кресле, бледный, измученный нерешительностью. Марьяна стелила мальчику на раскладушке.

— ...Ты ей наплети поинтереснее — про развод, про любовь. Мать у нас любит — про любовь.

— Это все любят, — Марьяна тоненько засмеялась, села на пол, прислонясь к раскладушке. Лицо загораживали высокие колени. — Идем, а то... в сапогах жарко.

— Сними.

— Стесняюсь. — Она опять засмеялась. — Почему-то.

— Нужна версия, понимаешь? Мать любит бестактные вопросы.

Андрей тянул. Оглянулся — Марьяна стояла над ним, улыбалась, пахла духами. Щелкнула по макушке:

— Ну? — Он вылез из кресла. — Ты-ы ж мой маленький...

— Я уже маленький? — отозвался из угла Никита и спрятал игрушку под одеяло. Марьяна отняла ее, сунула Андрею.

— На, чтоб руки не дрожали. Вперед! — пихнула его коленкой.

В коридоре он столкнулся с матерью. Родители устали ждать в кухне и пошли к себе.

— Мам, я тебя поздравляю. Ты, кажется, об этом мечтала? Вот, я женюсь.

Екатерина Терентьевна оглядела изогнутую фигуру с пузырями на коленях и в шлепанцах:

— Ты б штаны переодел, жених! Пыль хотя бы вытер?

— Она сама... вытерла. — Он повернулся: — Невеста, иди сюда!

Марьяна глядела мимо него, в упор на Катю и улыбалась:

— Разрешите снять сапоги? — И, кажется, подмигнула, или это только показалось...

— Разрешаю...

— ...До конца марта не отпущу, — директор говорил по телефону. — В апреле передашь дела Черкесову и иди в отпуск. А я тут подыщу человека. Есть кое-какие кандидатуры... — Он говорил медленно, с расчетом пробудить в Кате ревность. — Что у тебя еще?

— Личный вопрос.

— Знаю я твой личный вопрос. Один сын женится, другой разводится? А ты теперь ходи, квартиру проси. Ладно, Кать, уже обдумал. Потом поговорим. — Он повесил трубку. И Катя в своем кабинете повесила трубку.

— Отнеси ему графики, — перед ней сидела Катя маленькая — вся сочувствие. — Он уже человека подыскал. Все в порядке.

— Вы бы шли домой, Катерина Терентьевна, у вас больничный. Зачем вы пришли?

— Семинар. Я еще в прошлом году обещала...

— Дела всегда найдутся.

— Вы не забывайте тут мое дерево поливать. Я этот виноград в первый день посадила... И у директора тоже. Пришли в один день и договорились — уйдем в один день.

Виноград ветвился по всей стене, и Катин маленький кабинет не похож был на казенное помещение. У директора — такая же лоза за его столом — в левом углу...

— Катерина Терентьевна, а в этом году пароход на майские будет? — отвлекла маленькая Катя.

— Захотим — будет. Пишите заявку, просите. Я, Катюш, ничего больше просить не могу. Ни просить, ни требовать.

Анна Антоновна спускалась по скользким ступеням. И упала, да так, что слезы брызнули.

И никак не могла подняться в тяжелой шубе.

Пока ей не протянул руку прохожий.

Дима зашел домой пообедать вдвоем с приятелем.

На столе лежала записка от Алены: «Я ушла к маме. Она сломала руку. Ира со мной».

В кухне все перемыто. Обеда не оказалось. Дима открыл холодильник. Довольно пусто.

— И курицу унесла!.. Идем, — сказал он приятелю, — у наших всегда обед.

Они шли мимо ресторана. Голод нарастал.

— В сапогах не пустят, — сказал приятель.

— А мы попросим.

— А у меня денег нет.

— А у меня тоже. Ну, сколько-нибудь наберем? — Так они стояли и рассуждали, не замечая, что прямо перед ними табличка: «Обед с 17 до 18 ч.».

Но тут же была и новая «Пирожковая».

Они взяли по шесть пирожков, и вдруг Дима заметил, кто им протягивает тарелки. Нэля. Смотрит в упор и ждет.

— Нэлька!

— Здрасьте.

— Что-то тебя давно не видно... — сказал Дима и застыл с тарелкой. Он совсем забыл про существование Нэльки. Теперь надо было соображать — что говорить, о чем молчать и как вообще быть. Они сели с приятелем за сто-

лик. Дима ел пирожок, а в уме решал уравнение: Андрюша — мать — Марьяна — ребенок — Нэля — квартира...

Нэля сама подошла. А он еще не решил задачу.

— Говорят, Андрюша женился?

— Говорят.

— На ком же?

— Тебя это очень интересует?

— Да. Меня — очень.

— На девушке. С ребенком.

— Я знаю.

— Ничего ты не знаешь.

— Я ее видела. Издалека.

Дима стремительно встал, бросил приятелю:

— Подожди! — И повлек Нэлю за собой, собственно, куда? Очередь, народ все идет.

Старушка из посудомоечной вышла, сменила Нэлю, проворчав: «Уж совсем... уже и в мойку лезут, в сапогах».

— Нэль, поклянись, что будешь молчать?

— Ну?..

— Это моя, моя Марьяна! Ты ее видела? Красивая, как богиня, да? Ты извини... Ты, Нэлька, умница, ты все поймешь. А она повернется и уедет, у нее такой характер!.. Не женился он, понимаешь? Это так, временно...

Нэля догадалась. Она быстро догадалась, что к чему. Но слушала жадно. Дима не помещался в тесной моечной. Он метался, как зверь, и задевал посуду. Нэле было жалко его — не себя. На самом деле он ей нравился больше, чем младший брат, но она мечтать не смела, это лежало на самом дне души. Она накинула пальто, они вышли во двор, за ящики. Тут было спокойно. Голуби всполошились, отлетели... Потом, успокоившись, снова пришли клевать.

— ...Я ее прятал зимой в мотеле... Зимой там тихо... то, что надо. В городе мы с ней не появлялись. Она там шила им — всякую ерунду, занавесочки. А потом надо было забрать сына, а в мотель больше не пускают — конференции, чтоб они... тем более с ребенком. Она приехала — вот что главное. Понадеялась на меня. А мать — она против развода, она слышать не хочет... Я сам, правда, не верил. Она приехала, понимаешь? Она ко мне приехала. Ты ее с сыном видела? Ты мальчика видела?

— А Андрей?

— Что Андрей? Он — дядя! Ему нравится. Ему все равно.

— Да, он такой... — тихо сказала Нэля, опустившись на ящик. — Он дядя...

— ...Товарищи! Я сегодня в последний раз участвую в нашем семинаре, — сказала Катя, проходя мимо длинного стола во главу буквы «Т». — Хочу поблагодарить нашего уважаемого Анатолия Александровича за интересные занятия. А я — все, выбываю, теперь буду заниматься самообразованием. Но я свою тему давно подготовила, — Катя раскрыла книгу и свои тезисы в тетради. — «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Фридрих Энгельс. Мы проходили эту работу в институте, сдавали экзамены, тогда мне было все ясно. С тех пор прошел немалый отрезок времени. Как говорится, жизнь прошла. А жизнь меняется. Она нас меняет, а мы ее. Вот, например, завод. Это как родной дом. Теперь можно сказать без преувеличения. Я ему отдавала душу, он меня кормил и учил. Потому и трудно расстаться. Я в войну пошла на работу, когда весь народ жил на одном дыхании, и я чувствовала себя частицей, как все. Но о чем я тогда мечтала? О любви. Как и все девушки мечтают. Где ж их возьмешь таких, чтоб они не мечтали? Вот тут Энгельс пишет, заглядывая в будущее, в наше будущее, что «...вместе с превращением средств производства в общественную собственность исчезнет также и наемный труд, пролетариат...», и тогда «положение мужчин, таким образом, во всяком случае сильно изменится. Но и в положении женщин, всех женщин, произойдет замечательная перемена. С переходом средств производства в общественную собственность индивидуальная семья перестанет быть хозяйственной единицей общества. Частное домашнее хозяйство превратится в общественную отрасль труда. Уход за детьми и их воспитание станут общественным делом; общество будет одинаково заботиться обо всех детях, будут ли они брачными или внебрачными». Мы с вами, товарищи, уже стоим не на пороге, мы уже достигли. Мы отбросили имевшие место левацкие перегибы, вроде

как «Долой семью!». Или взять ранних утопистов. «Город солнца» Қампанеллы, так там прямо сказано — все будут жить сообща, а для деторождения будут выбираться отдельные лучшие производители...

— Не надо утопистов, Қатерина Терентьевна, — сказал Анатолий Александрович, недовольный оживлением слушателей. — Не надо Қампанеллы, а то мы с вами далеко зайдем.

— А я хочу издалека зайти! — сказала Қатя под одобрение слушателей. — Хотела бы встретиться с Қампанеллой вот так вот, в порядке семинара. Я читала — его женщины обожали: все время помогали бежать из казематов...

— Қатерина Терентьевна, вернемся, — попросил руководитель, — вернемся поближе к делу. Осветите нам по порядку — про родовой строй, варварство, материнское право и, наконец, происхождение буржуазной моногамной семьи, основанной на собственности. Поближе к делу, а за что кого женщины любили — это ж нам сейчас не решить...

Все засмеялись, а Қатя листала книгу с закладками:

— В те времена и любовь была другая, не наша! Вот тут все сказано... Не было любви — как мы ее понимаем. Ни в те времена, ни в эти, ни в какие ее не было. Потому что не было для нее никаких экономических оснований. Но ведь есть же, мы с вами знаем. Или это только дело будущего?..

Анна Антоновна, с подвязанной, в лубке, рукой, сидела на кухне и смотрела, как Алена чистит курицу.

— ...Мне доложили, что ты стала выпивать изрядно... Это так?

— Нет, мам, это не так.

— Я не вижу никакой безвыходности в твоем положении. Я прошла худшее. Однако нашла в себе силы... У тебя есть хотя бы мать, чтобы не чувствовать себя беззащитной. На этом девичнике я провентилировала с Қатей вопрос о квартире...

— Мам! Қто тебя просил?! — Алена шлепнула курицу на стол. — Ты можешь не вмешиваться?!

— Истеричка!..

В доме у Қати началась новая жизнь. Стало шумно и весело. Никита лез к вязальной машине, раскинувшейся в комнате Андрея; Марьяна строчила на машинке в столовой, глядя одним глазом в телевизор; Василий Григорьевич мастерил очередного охотника, а Андрей заводил на полную громкость песни Высоцкого. Так было задумано — не стесняться, побольше шума и беспорядка, но Қатя этого не знала, и на нее это не действовало. Қонечно, ей не нравились лоскуты и нитки на полу и что мальчик роняет по всем углам острые крючки и детали от машины, но шум ей нравился.

— «В тот вечер я не пил, не ел, все на нее одну глядел, как смотрят дети...»

— «Қак смотрят дети...» — подпевала Қатя, Никита радовался, что поют про детей, и подпевал, он все знал наизусть.

— «А тот, кто раньше с нею был, сказал мне, чтоб я уходил...»

Марьяна хохотала и тоже подпевала:

— «Что мне не светит, что мне не светит...»

Андрей строил смешную гримасу, и они с Никитой начинали плясать, как дикари, оба в новых штанах из одних заплаток.

— «...А я все помню, я был не пьяный.. Қогда ж я уходить решил, она сказала: «Не спеши», она сказала: «Не спеши, ведь слишком рано...»

— «...Ведь слишком рано...» — когда Қатя пела, Высоцкого совсем не было слышно.

Она пыталась раздвинуть стол в кухне, чтобы ужинать всем вместе.

Никита прибежал вслед за матерью, волоча на веревке железную дорогу. Марьяна вытащила из духовки противень с картошкой половинками. В кухне было тесно.

Қатя не в первый раз уже предложила Марьяне:

— Давай мы Никитку у нас сегодня уложим.

— Не стоит. Так даже лучше.

— Тебе видней.

— Тише! — сказала Марьяна. — Звонок! — Никто не слышал звонка. Высоцкий пел другую песню, железная дорога звенела, телевизор работал. — Звонок же!

Да. Звонок. Андрей открыл. Вошел Дима с Ирочкой.

— Вот хорошо, все в сборе! — сказала Катя. — Хоть свадьбу играй! Выметайтесь, выметайтесь из кухни, теперь всегда в столовой будем ужинать!

— Мам, Иру завтра соберете в школу. Алена мне привела, а у меня на работе завал, надо идти...

— Как завал? Завал?!

— Нет, не в шахте завал, а просто — «завал», — объяснил он и побрел, не раздеваясь, к двери. — Мог быть и завал, но, кажется, бог миловал. Выберемся... — Как ему не хотелось уходить из теплого дома... Ира смотрела ему вслед. И Марьяна смотрела вслед. И Катя удрученно смотрела вслед.

Приезжий ансамбль исполнял прощальную песню. Этой песней всегда кончался концерт, и последний концерт в переполненном клубе прошел с особенным успехом, хотя музыканты устали. Но их вызывали, и солистка повторила конец песни, обращенной прямо к жителям города, с которыми так жалко прощаться, расставаться.

Катя и Василий Григорьевич сидели в первом ряду.

Когда музыканты кланялись и девушки преподносили солистам цветы, пианист улыбнулся Кате. Это был ее знакомый Паша Пашкевич.

Марьяна и Дима сидели в третьем ряду, и когда все вокруг вскочили — кто стоял и хлопал, а кто бежал в раздевалку, — Марьяна с Димой все сидели, им никуда не хотелось бежать.

Потом они каким-то образом все оказались на сцене, и Катя всех перезнакомила:

— Это мой старший сын. А это моя младшая невестка.

— Ну?! Не может быть! — смешно всплескивал руками Пашкевич. Он был чуть младше Кати, толстый, проворный, все время улыбался и что-то быстро, быстро говорил.

Инструменты поспешно уносили со сцены.

— А это Василий Григорьевич. А сейчас все поедем к нам...

— Не может быть! В гости? Нет, Катюша, подожди, у нас же поезд! — Пашкевич бегал, с кем-то перемигивался, перекрикивался. — Нет, Катюша, поезд в шесть утра, как жаль, надо хоть поспать немного, сама нас пригласила в этот клуб, а теперь уже поздно... Как жаль...

— Да вас нигде в гостинице не накормят!

— Так у нас там кипятильники, все свое!

Последние музыканты и последние инструменты удалились. Остался один рояль, и Пашкевич сказал Марьяне с Димой:

— Все, тихо, ребята, встали поближе, мы с Катей сейчас вам покажем... — он подтолкнул Катю к роялю, — старый репертуар.

— Да ты ж устал. Разве после концерта можно?.. — Но она шла к роялю, не очень упиралась.

— Представь себе, часто... именно после концерта! С тех пор как живу один, приду домой и — куда еще? — за инструмент.

Дима и Марьяна встали за роялем. В первом ряду оставались любопытные зрительницы. Катины знакомые и коллеги. Пашкевич перебирал старый репертуар. Катя вспоминала и волновалась, что ничего не помнит. Она робела и кокетничала, пока невестка не запела тихим низким голосом знакомый мотив, подбадривая и глядя Кате в глаза:

Родные ветры вслед за ним летят.
Любимый город в синей дымке тает...

Пашкевичу, видно, тоже нравилась Марьяна. Он будто ей играл, а Катя пела. А Дима мучился, пока не приспособился встать у рояля так, чтобы правой рукой касаться пушистого свитера Марьяны. Тогда, загораживаясь от него левым локтем, она опустила правую руку с рояля и завела за спину. Там их руки встретились и так и остались. И они стояли, не шевелясь.

Василий Григорьевич появился из-за кулис. Он был в пальто и принес Катино пальто. Он остановился, кивая и про себя подпевая Кате. И вдруг увидел эти сцепленные руки. Он не сразу сообразил, что это старший сын и младшая невестка. Он уставился на их спины и отвернуться был не в силах. А Катя пела про любимый город и ничего не видела:

И видеть сны, и зеленеть среди весны...

Руки поспешно разошлись. А Пашкевич

тут же начал другую песню, и они пели с Катей вдвоем, пока уборщицы не погасили весь свет. Василий Григорьевич так и стоял неподвижно, обнимая Катино пальто. Руки теперь спрятались. Марьяна трогала носком сапога Димину ногу. Катя пела и искоса видела два лица, застывших в блаженной сосредоточенности. Младшая невестка нравилась ей все больше. Под нежные слова старой песни Катя, можно сказать, влюбилась в свою невестку.

Василий Григорьевич смотрел на ноги. Спохватился — что ж он подсматривает? Ушел за кулисы.

Неизвестно, что рассказал Василий Григорьевич Кате — то, что видел, или просто поделился своими сомнениями, но она вышла из спальни мрачнее тучи. Андрей убирал с накрытого для гостей раздвинутого стола.

— Значит, артисты не пожелали нашего общества? Я так и думал.

— Уезжают они. Что ты думал? Что ты — так и думал?

— Ну и хорошо, я говорю — хорошо, что не пришли.

— Что хорошо?

— Мам, я тебе должен сообщить неприятную новость. Сядь только спокойно...

— Что случилось?

— Ничего страшного. Наш Дмитрий избил маркшейдера. За дело, конечно, но за это и судить, конечно, могут.

— Как так избил? За что? Он мне ничего...

— Спокойно.— Андрей оглянулся. Марьяна стояла у двери с подносом.— А ты скройся.

— А что случилось? — Пауза. Марьяна дернула плечом, унесла со стола закуски и притихла в кухне.

— Маркшейдер ошибся на несколько градусов и врал Димке, хотел сам исправить. Еще хуже напортачил и исчез. Запил и не вышел на работу. А за зарплатой пришел. Тут Димка его словил у кассы... И прямо при народе...

— Вась, Вася, слышишь? Иди сюда!

— Говорят, он в суд подал. Я не верю, но он тебе сам не хотел говорить, а я считаю — ты должна знать.

— На эти дела есть товарищеский суд,— сказал Василий Григорьевич.— И здорово избил? Пьяные были? Оба?

— Господи, что с Димкой делается...— Катя подняла глаза и увидела Марьяну. Она так и не ушла, стояла у двери и внимательно слушала. И вдруг кинулась на Андрея:

— А ты что молчал? Когда это было? Когда? Ты знал и молчишь?!

— Теперь ты помолчи.

— Надо было сразу к нему бежать! Неужели непонятно? Когда это было?

— Вчера.

— Тюфяк ты! Дима же к нему не побежит извиняться! Значит, надо нам, кому-нибудь, чтоб он в суд не подавал... Правда, Катерина Терентьевна? — Но Катя отводила глаза. — Правда, Василий Григорьевич? Надо пойти и поговорить по-хорошему. Всегда можно по-хорошему. Хотите, я пойду? Он у меня еще сам прощения попросит! — Марьяна вдруг запнулась. Спохватилась. Катя смотрела на нее непонятным, изучающим взглядом.

— У тебя, пожалуй, попросит.

Марьяна попыталась улыбнуться:

— А что такого? Можете меня на это дело выставить, я запросто!

— Ты — запросто,— повторила Катя, думая совсем о другом, и перевела взгляд на Андрея.

— Что, мам? В крайнем случае можно замять...— промямлил Андрей. Марьяна выскочила из комнаты.

— Ох, люблю разговоры с подтекстом! — Катя раскачивалась в кресле из стороны в сторону, смотрела исподлобья.— Всё меня дурой считаете. Скоро мемуары сяду писать — «Записки старой дуры»...

И Андрей и Василий Григорьевич очень боялись таких моментов. Сидели тихо.

— Открывай шампанское,— сказала Катя.— Сейчас свадьбу сыграем.

Вдруг все услышали стук каблуков. В передней хлопнула дверь. Марьяна ушла.

Полутемная, чужая, таинственная квартира.

Марьяна медленно прошла на цыпочках.

— Дочка спит?

— Спит.
— Там?
— Может, не спит... Тише, не скрипи...
— Вот как ты живешь... Выйдем?
— Я тут не живу, я тут дежурю,— прошептал Дима. — Выйдем. А то она едва заснула. Все «почитай» да «почитай»...

Они вышли на лестницу.

— Что случилось, Дим? Уже на людей бросаешься? Почему мне не рассказал? Я чужая, да? Про маркшейдера...

— А... Ты из-за этого пришла? Шум подняли? Его самого судить надо! Ты из-за этого пришла?

— Увидеть хотела...

— Меня?..

— Тебя. Вот как, уже больше не могла. Бежать и все!

Дима улыбнулся и обнял ее:
— Увидела?
— Дим, хочешь, я сама с ней поговорю? С матерью. Мы с ней вполне...

— Начинается! Плохо тебе там? Чем тебе плохо?

— Очень хорошо. Хорошая семья. Очень хорошие люди... Но ты-то, Дим, ты долго так не выдержишь. Я за тебя боюсь... Давай... я завтра с ней поговорю, а ты — с женой. Завтра, завтра же... Ты с женой поговори, а я с Катериной Терентьевной. Только — сразу, завтра!
— Я жену не вижу. Я приближаюсь — она уходит.
— Найди!
— Это что — ультиматум? А когда вижу — она плачет! А когда скажу, она пойдет к матери плакать, к моей! А кто из вас лучше плакать умеет, я знаю! Ты так не умеешь. Не время сейчас, не время...

— Я тоже умею,— сказала Марьяна.— А помнишь: ты говорил — тебе предлагали под Москвой? Хорошую работу...

— Никуда я отсюда не уеду... Это так мечты... У меня здесь всё, здесь я дома...
У Марьяны вспыхнули глаза:
— Так нету же дома!
— Будет! Если мать захочет и ты захочешь...
— Я хочу, хочу! Вот я и говорю...

Была секунда — он прижал к себе Марьяну — сильно, больно, сдирая мешавший, трещавший по швам полушубок, и они целовались, и уже не говорили ни о чем... Внизу гулко хлопнула дверь.

Они отскочили от перил, подумав одно и то же...

Марьяна подняла шапку и кинулась вверх по лестнице.

Да, это была Алена. Она быстро бежала вверх и вдруг остановилась, услышала... Увидела метнувшиеся тени, чужую шапку, женскую руку, отпрянувшую от перил, ноги Димы в тапочках... Она постояла мгновение и побежала вниз.

— Иди! — прошептала Марьяна.— Догони! Иди, Дима... ну догони... Ну иди скорей!
Он спустился на один пролет, махнул рукой и вернулся.

— Не могу.
— Не можешь?..— Марьяна прошла мимо него и все быстрей, вниз, побежала вдогонку.
Маленькая Алена в распахнутом пальто, придерживая на груди сбившийся скользкий платок, бежала через лужи, по пустырю куда глаза глядят.

А сзади скрипели сапоги. Шаг у Марьяны был крупный и тяжелый. Алена боялась оглянуться. Она выскочила в свет фонаря и вдруг услышала:

— Девушка! Не пугайтесь! Я сама девушка! — крикнула Марьяна и быстро скрылась за углом.

Она села в утренний московский поезд.

Поезд уходил в шесть. В пять минут седьмого она пустилась в путь по вагонам. Московские музыканты уезжали в мягком, она их видела на платформе. Она приготовилась. Вот они все тут, до одного — суетятся, пихают чемоданы. Кто — спать, кто — завтракать, все недовольны ранним часом, все что-то просят, требуют у проводницы. Вот Пашкевич вышел из купе, размял пальцы. Попросил полотенце.
Марьяна попудрилась и подошла.
— Доброе утро.
— Доброе утро.— Он глядел — не узнавал.

Потом, кажется, узнал. Потом ему стало неловко, что он забыл, кто это. Потом он сомневался, правильно ли вспомнил.

— Меня зовут Марьяна.

— Ах да! Младшая невестка старшего сына или что-то в этом роде? Катерина? Ах, Катя, Катя... Молодец Катя, правда? А вы в Москву? — тут Пашкевич обратил внимание, что беседует с очень красивой молодой особой. Музыканты тоже обратили на это внимание.— В командировку? Или развлечься? Если нужна какая-нибудь помощь, вы не стесняйтесь... Купить там... я не знаю — что-нибудь... Кате?

— Нет. Я разводиться еду.

— О-о-о... Впрочем — поздравляю! Свобода, значит? Или — нет, вы же... невестка? Или невеста?

— А можно нам пойти в купе? Поговорить.

Пашкевич засуетился. Прогнал соседа к соседям завтракать.

Марьяна сильным рывком закрыла дверь. Села.

— Я вчера слышала — вы один живете?

— Да. Я живу один.

— Жены у вас нет?

— Я был в разводе. Теперь ее нет на свете.

— А дети есть?

— Сын. Внучек. Шесть лет. А что? Деточка... вы... говорите спокойно. В чем дело? Ешьте вот шоколадку.

— Возьмите меня замуж, а? Я вчера смотрела, как вы играете, вы мне понравились... ну... мне показалось — я вам тоже понравилась... Поэтому и говорю. У меня сын, Никита, четыре года. Он вам понравится. А я умею хорошо готовить, я люблю это дело... И еще шью... Я дома сидеть люблю, я дом люблю, но... в гостях тоже могу себя вести прилично. Вы подумайте, вы ничего не говорите. Вы — как хотите, конечно. Я буду все для вас делать. Я буду хорошей женой.

— Деточка... Ну... вы такая красавица. Я не понимаю, нет... Я... глубоко польщен... Да... И...— Пашкевич растерялся.— То есть я хотел сказать, вы Катина... невестка?

— Это пустое дело. Женитесь на мне, а? Я бы, наверное, кого-нибудь нашла, но я не люблю вот этого... все смотрят, все подозревают... Я могу вас полюбить... А что подозревать? Вот я, вроде ничего собой, у меня мальчик, я все сразу говорю, что мне скрывать-то? Я в третьем вагоне.

Марьяна встала.

— Нет, подождите, подождите...— Пашкевич понемногу приходил в себя. Сперва он был испуган до колик, но убедившись, что девушка психически нормальна, решился пошутить:

— А вы знаете, деточка, что такое рояль? Нет, вы не знаете, что такое рояль. У меня рояль.

— Но это хорошо. Мне нравится музыка. Возьмите меня замуж, не пожалеете. Правда, возьмите.

— А родители? Нет, подожди, подожди, деточка, расскажи мне, старому человеку, все что на душе, какой осадок... Это ж не так просто, я ж не идиот...

— Просто... Я хочу быть вашей женой. Вы подумайте.

— Нет, или ты перестанешь мне казаться... или я сейчас сойду с ума...

— До встречи.

Она исчезла. Пашкевич вскочил.

— Нет, подожди! Куда ты? Я что тебя хотел спросить...

Он забыл, о чем хотел спросить. Они стояли в коридоре.

— У меня приданое, — улыбнулась Марьяна.— Пятьсот рублей на книжке.

— Да ну тебя с приданым! Я хотел спросить — когда мы встретимся в Москве?

— Когда приедем. На платформе.

Марьяна ушла. Пашкевич потер лоб и побежал к тому купе, где музыканты завтракали большой компанией. Он хотел тут же рассказать о происшествии. И даже начал:

— Ну, ребята... Я вам сейчас расскажу...

Но раздумал. Не стал рассказывать. Пошел по коридору и сам себе что-то стал бормотать. Давно в его жизни не было приключений. За окном бурлила ранняя весна.

— М-да...— говорил Пашкевич самому себе.— М-мда...

Он ходил взад-вперед по коридору, рассеянно смотрел в окно на несущиеся по реке льдины и напевал: «Ах, какие удивительные ночи, только мама моя в грусти и тревоге...» И так бы, надо полагать, ходил и напевал до самой Москвы, потому что было сильнейшее желание поделиться с товарищами... какая удивительная штука жизнь... Но тут схватило сердце. Плечо стало каменным, он едва дошел до своего купе, расстегнулся и достал лекарство.

У Марьяны не было места — ей чудом удалось сесть в переполненный общий вагон проходящего поезда, и пока что ее чемодан стоял в тамбуре под присмотром таких же бесправных пассажиров. Проводница понемногу разобралась, Марьяна получила верхнюю боковую полку, щедро расплатилась, вынув из волос свои драгоценные, бог весть в каком Гонконге произведенные на свет заколки, закинула наверх чемодан, легла прямо на матрац, отвернулась и заплакала.

...Поезд гремел над разлившейся, уносящей последние льдины рекой.

— ...А теперь ты меня послушай,— сказал директор. Они с Катей задержались, чтобы спокойно обсудить личный вопрос.— Ты вступаешь в кооператив сама. Какая тебе разница? Все из одного котла, верно? Оставишь детям квартиру. Ты становишься членом правления, мы тебя выбираем, мы тебе доверяем... Мы отвергли этот проект, так? Ты доказываешь с цифрами в руках. Мы в срочном порядке требуем новый, сидим на голове. Лично ты сидишь. А со стройуправлением номер два кому как не тебе договориться? У тебя опыт. Ты контролируешь сметы, ты́ подключаешь кого надо... Некому, некому, Катя, этим заниматься. Сама знаешь. Но для этого ты лично должна стать членом правления, тогда я буду точно знать, что дом у нас будет! А так ведь пока на песке. А за сына твоего надо просить. Кто он заводу? В строительстве он не помощник...

— Между прочим, — сказала Катя, — они у меня оба инженеры. Один по горным, другой по водным сооружениям.

— Ну, а мы на земле. Мне твои инженеры не нужны. Мне человек нужен... чтоб понимал что, куда и откуда. Сама подумай.

— Я в деревню хотела на лето. В Новгородскую область. Бабкин дом стоит заколоченный. И еще — я много чего хотела... В Москву — по музеям, по театрам...

— Погодит бабкин дом. Музеи тем более. Ну, если хочешь, считай, что это моя личная к тебе просьба... Что улыбаешься?

— Спасибо,— сказала Катя.

— И тебе спасибо.

Никита тихо сидел в углу и запускал «кота ученого». В отсутствие Марьяны он стал задумчивым.

— Это ты мне отдай, Никитушка,— присел перед ним на корточки Василий Григорьевич.— Это мы в Москву повезем, на выставку. И кота, и охотника возьмем в Москву...

— К маме? — Никита все послушно отдал.

Вдруг появилась Катя, схватила кота:

— Вот не отдам! Это что — детское творчество? Нечего липу выставлять! Это ты мне подарил!

Все предвещало скандал. Андрей двигался по квартире бочком, стараясь не попадаться матери на глаза.

Зазвонил телефон, Катя побежала отвечать, и все почувствовали секундное облегчение.

— А сколько это может продолжаться? — осторожно спросил Василий Григорьевич у Андрея. — Развод? — Он срочно складывал свои игрушки, пока Катя про них забыла.

— Да, слушаю, Иван Иванович, слушаю внимательно, только пришла, как раз собиралась звонить. Да, да... обсудили? И какие же высказывались мнения? Да, он дома. Сейчас, конечно, позову... Андрюша! Андрей! — Она выключила телевизор и влетела в комнату Андрея.— Возьми трубку! С тобой Иван Иваныч хочет поговорить!

— Какой Иван Иваныч? — сын сидел.

— Бурнусов! Возьми сейчас же трубку! Они на комиссии обсуждали ваш проект!

— Какой проект, мам? Я тебя просил?

— Он ждет у телефона! — Катя вся тряслась, пока Андрей вылезал из кресла. Хотелось ударить его чем-нибудь тяжелым. Она замахнулась «котом ученым» и сама схватила трубку.

— Сейчас он подойдет.

В трубке послышались частые гудки. Не дождался Иван Иваныч. Никита захныкал на пороге.

— Они тебя хотели пригласить! На комиссию!

— В гробу я видел их комиссию. Мам, не суетись. Это не мне надо, пусть строят где хотят и что хотят. Я в их игры не играю.

— А... понятно... ты не борец? Ты рядовой солдат, инженеришка...

— Мам. я не буду, не буду, не буду!.. Извиваться перед телефоном, как ты... всю жизнь!

— Будешь, будешь... Обязательно... будешь...— Катя принялась носиться по хозяйству — неуправляемо, зигзагами, натыкаясь на все углы.— Есть захочешь — так будешь! Мы не вечные! Вон, у тебя семья, ревет! Это я извиваюсь?! Да, я извиваюсь, я кручусь всю жизнь, как белка... Бутылки почему не сдал? — Пнула ногой сумку с бутылками.

— Там очередь.

— Очередь? — Полетели бутылки с подоконника, посыпались банки, зазвенело стекло. Катя полезла за веником — отскочила дверца шкафчика, суп выбегал из кастрюли, тряпка попала в огонь, вспыхнула, табуретки били по ногам...— А вот ты придумай, ты мне подскажи — как... чтобы в очереди не стоять? Вы только рожу кривить умеете! Да, я извиваюсь, я извиваюсь! У нас в очереди не стояли, у нас с завода не бежали, к нам бежали! Потому что условия, детский сад!

— Ладно, мам, ты у нас известный профсоюзный босс. А я пойду сдавать бутылки...

— Иди! Вот и иди! — Она размахнулась веником. Андрей отскочил, засмеялся. Она швырнула в него веник и крикнула: — Всё! Сами! Сами! Я ушла, меня нет!

И Катя поехала в деревню, где жили ее двоюродные сестры — Таисия и Клава.

Они жили хорошо, уютно, по всему полу лежали клетчатые половики, которые они сами ткали, а из окошек виден был черный заколоченный бабкин дом.

— Нам дачники за бабкин дом тыщу предлагали,— сказала Таисия.— Вот как!

— Вот как? — сказала Катя. Ее в деревне разморила лень. Подолгу сидела с сестрами за чаем.

— Ничего, живите, приезжайте. Андрюша, значит, женился?

— Женился.

— Ну и хорошо...

— А Димка все с той живут?

— Живут.

— Что-то она мне в тот раз не очень... Он ей одно, она ему третье...

Дом стоял вблизи озера, на краю маленькой деревни, черный, как головешка, пропитанный первыми дождями. Подойти к нему по апрельской воде было непросто. Катя с двоюродными сестрами работали без спешки. Таскали воду из озера.

Открыли заколоченные ворота. Ставни отвалились. Петли ржавые, стекла выбиты. Дверь открыта настежь — теперь не закроешь. Катя внимательно осматривала изъяны, прикидывала, что в первую очередь чинить. Попробовала затопить печь. Внутри остались никому не нужные горшки, лавка, сундук, икона, коврик над сундуком — синее озеро, лодочка, златокудрый жених, невеста в белом платье. Коврик был истлевший. Катя его содрала, кинула в кучу со старым тряпьем, посыпала все порошком от насекомых, села на лавку у окна.

— ...Сперва мы с Васей приедем, вскопаем, посеем понемногу, потом дети в отпуск пойдут, Дима лодку хочет купить...

— Нам дачники полторы тыщи за дом предлагали,— сказала Клава мимоходом.

— Ты ее не слушай,— сказала Таисия.— Живите, живите пока что...

Печка была неисправная, в избу повалил дым.

— Ну и продайте,— сказала Катя.— Что ж не продали?

— А как оформить? Они нам не доверяют, а мы им,— сказала Клава.— Своим бы уступили...

— Смотрите, решайте,— сказала Катя.— У меня все равно сейчас денег нет.

Клава усмехнулась, спряталась за дымом:

— Как же, Катя, знаем, знаем...— Чуть было не расхохоталась, но подавилась, закашлялась.

— Да у кого они есть? — сказала Таисия.— Живите, живите пока что. И младший, значит, женился?

— Угу.

— Ну и хорошо. Ну и правильно...

— А мать всю жизнь тобою попрекала,— сказала Клава.— «Глядите, вон Катерина какая баба пролазная, всего достигла!»

— Достигла,— сказала Катя.— Квартиру надо строить. Две тыщи есть, а остальные надо занять.

Грузовик застрял на повороте к бабкиному дому.

— Стой, не проедешь! — кричала Клава, выбежав на дорогу.

Шофер и сам видел, что не проехать, но, когда ему крикнули, решил все-таки проехать.

— Нет, не проехать,— сказал он Кате. А сделал все наоборот. Крутанул назад, рванул вперед, машина выскочила из ямы и сползла в канаву. И там уже забуксовала бесповоротно.

Катя достала кое-какие материалы для починки дома. Теперь надо было выгружать, тащить метров триста. А грузовик вытаскивать — надо топать в Добычино, километров шесть, или ждать соседа, чтоб отвез на мотоцикле. Но никто, кроме Кати, не волновался, Клава смеялась, Таисия смеялась, подбежали ребятишки — обрадовались происшествию.

И Катя тоже махнула рукой: куда спешить, о чем волноваться?

— Пойдем, Кать, отдохнем,— сказала Таисия.— Ты же отдыхать приехала. Вот и отдыхай. Летом у нас тут сухо — песок...

— Да солнышком пригреет — за два дня и просохнет...

— Да кто ж его знает,— рассуждал шофер,— иной раз и проедешь, а иной раз и не проедешь...

Катя стала снимать сапоги в сенях. Потом раздумала.

— Ты куда?

— Вот напасть. Все чудится — телефон звонит во дворе.

Ребятишки забрались в машину и гудели, сбежались, как на праздник.

— Нет, пойду, — сказала Катя. — Все равно домой надо звонить. Из Добычина не дозвонюсь — поеду дальше.

Сестрам стало жалко Катю.

— А в случае чего — тут можно кое у кого подзанять, у родни, и у нас мало-помалу найдется. Соберем.

— Что вы! В городе найду. Знакомых много. И за дом заплачу, погодите только, не сразу.

Катя пошла лесной дорогой, одна, скинув платок, прислушиваясь к дивной тишине, лежавшей на много верст вокруг. И увидела подснежники. Остановилась полюбоваться. Сорвала один. И услышала птиц. И заплакала, прислонясь к осине, подставляя лицо солнцу. Слезы быстро бежали и быстро высыхали. Ни души не было вокруг, плачь сколько хочешь, умиляйся любому стебельку и улыбайся и плачь.

Андрей открыл дверь. Ввалилась веселая компания, Нэля с подругой и двумя молодыми людьми. В лицо Андрей их знал, но в общем это была чужая, новая Нэлина компания.

Нэля высыпала на стол кучу пирожков.

— Ну, что стоишь? Мы в гости пришли! У меня завтра день рождения. Вот так! Света, давай сумку! У нас все с собой. Ой, какой хорошенький... — Она увидела Никиту. Она, видимо, сильно выпила для храбрости, иначе бы не пришла. В каждом ее движении был вызов и глубокий смысл, впрочем, вполне прозрачный. Она пришла, чтобы показать, что зла не держит, что Андрей ей так же безразличен, как она ему, и почему бы не дружить теперь, когда все в прошлом. И в этом не-

обходимо убедиться вон тому молодому человеку с бульдожьим лицом, с грудной клеткой в два раза шире, чем у Андрея, а то он слишком ревнивый. Таков был замысел. А исполнение шло туго. Хотя Андрей и перенес в комнату пирожки и рюмки поставил на стол.

— Ты что, как неродной?

— Не пью, — сказал Андрей и понюхал водку. — Фу, какая гадость. Курить тоже бросил. — Это был ответный вызов.

— С женой бы познакомил, — сказала Нэля, пристально глядя в глаза. Это означало, что она все знает и знает, что он знает, что она знает, но ребята знать не должны. Она порылась в сумке и достала очки. — На, я ведь делаю, что обещаю. Дарю на свадьбу. Примерь. Помнишь, тебе эта оправа понравилась?

Андрей снял очки, поморгал близорукими глазами, примерил новые очки.

— Сколько я тебе должен?

— Сказала — дарю! Тебе понравилась оправа, я все помню... Я тебе дарю!

— Нет, так не пойдет... Сама носи.

— Музыку сделай, — сказала Света своему парню. — А то чего-то не хватает. — Гостеприимства явно не хватало.

— Я не близорукая, — сказала Нэля Андрею, — и так все вижу. Оправа давно была, а стекла Миша сделал за так. Бери, пока дают.

— Пусть Миша и носит, — Андрей подошел к магнитофону, положил перед Мишей очки. — Какую музыку желаете?

— Любую, — сказал Миша. — Баха.

— Пожалуйста, — сказал Андрей.

— Это Миша, — сказала Нэля, — это и есть Миша, не узнал?

— Извините. Я близорукий. Очень приятно, — сказал Андрей издали.

Миша громко отодвинул стул, встал и поклонился.

— Сим-Сим, открой шампанское, — сказала Света своему кавалеру. — Все какие-то сурьезные...

Никита побежал за Андреем к магнитофону, стал просить любимую песню:

— «Как смотрят дети, как смотрят дети...»

Андрей поставил Баха. Сел на корточки — поговорить с Никитой, успокоить. Вошла Нэля.

— Все я про тебя поняла! Ты младший брат старшего брата... Младший брат старшего брата... — Она подняла палец, пыталась вспомнить мудрую мысль.

— Какой есть. Кстати, у нас разные отцы.

— Оно заметно, — сказала Нэля. Мудрость выскочила из головы, голова кружилась.

— Все выслушаю, только не сейчас, — Андрей кивнул на мальчика.

— Младший брат старшего брата — страшная вещь... Втихаря все могут...

— Зачем ты их привела? Мы с Никитой идем кашу варить.

— А где — она? — спросила Нэля выразительно. Ей казалось, — она совсем трезвая, только голос не слушался. — Она мне нравится... Твоя жена...

— В Москве. Идем, Никитка, идем кашу варить.

— А мать все верит? Давай я кашу сварю.

— Она в деревне. Мы сами умеем кашу варить, да, Никита?

— Мы умеем кашу варить! — Никита размахивал кастрюлей.

— Ты одно пойми: я к тебе зла не питаю. Ты как уж ползучий — безвредный... Только вот — как я вот?.. Себя я, конечно, презираю...

— Потом, потом скажешь.

— Улитка тухлая!

— Вполне возможно, вполне возможно... А чего пришла? Брысь из моего дома! — закричал Андрей, задрав голову на тонкой шее, и было страшно и больно на него смотреть, и Нэля попятилась в прихожую, а гости уже одевались там.

Ничего не понимающий Никита носился по дому с книжкой, открытой наугад, чтобы отвлечь своей персоной — это всегда у него получалось — взрослых, когда они ссорятся. Подсунул Андрею книжку.

— «...Под голубыми небесами великолепными коврами, блестя на солнце, снег лежит; прозрачный лес один чернеет, и ель сквозь иней зеленеет, и речка подо льдом бле-

стит...» — прочитал Андрей и встал взъерошенный — кажется, следовало проводить гостей. А может быть, и не следовало.

— Нас тут не поняли...

— Вечеринка удалась, — смеялись гости, открывая дверь.

Нэля плакала, Света громко пела. В общем, бред какой-то, пьяный бред.

— Извините, я кормящий отец, — сказал Андрей, пытаясь изобразить улыбку.

Миша-оптик взял его за руку очень серьезно и потащил за дверь.

— Ты что ей сказал? — Мимо, всхлипнув, прошла Нэля.

— Что я ей сказал?

— Не надо, Миша, — пролепетала Нэля.

— Спокойно, — строго сказал Миша. — У тебя когда свадьба?

— Андрей! — кричал перепуганный Никита из-за двери.

Андрей, придерживая дверь, вышел на площадку. Набычившийся Миша не предвещал хорошего...

— А у меня сегодня, — он дернул Андрея за свитер, и дверь захлопнулась. Никита закричал. — Будем дружить домами? Будем?

— Возможно, — сказал Андрей, боясь шевельнуться.

— Только в другой раз, — сказал Миша-оптик и врезал Андрею между глаз. Не очень сильно, но кровь хлынула из носа.

А в квартире звонил телефон. Длинные, пронзительные гудки. Перепуганный Никита закричал: «Ма-ма!» и заревел во весь голос. Дверь закрылась, и телефон звонил, и над дверью звонок звонил, и Никита, еще не веря, что он один в квартире, бегал повсюду и кричал: «Звонят! Звонят! Телефон звонит!» Потом решился, взял трубку и закричал: «Мама!»

— Никита?! — закричала Катя. — Никитушка, а где все? Позови! Ты что, плачешь?! А что ты плачешь?! Это не мама, это баба Катя! А мама не приехала?

— Меня закрыли! — всхлипывал Никита. — Я тут сам, один!..

— Как закрыли?! Ты один? А где все? Алло, алло, алло!!

Измученная Катя стояла в кабинке деревенской почты и не слышала ответа.

— Никита! Никита!.. Девушка, почему прервали?!

— Говорите. Никто вас не прерывал.

Молчание продолжалось вечность.

— Алло! Алло! Алло!.. Не слышу... не слышу... — тихо повторяла Катя уже без надежды и слышала, как громко стучит сердце. — Алло... алло... Девушка, не прерывайте!

С помощью табуретки дверь была открыта. Андрей, закинув голову и закрывшись платком, сел на пол у телефона.

— ... То есть как не знаешь?! — кричала Катя. — Она звонила из Москвы? Или откуда?

— Она звонила. Не кричи, мам... Мы живем хорошо. Папа в Москву уехал на три дня, на выставку.

— Ты один?!

— Нас двое, мам. Все спокойно.

— Как у тебя с работой? — кричала Катя. — Отведи Никиту на пятидневку! Я позвоню!

— Я сказал, я туда не пойду!

— Я говорю, я в детский сад позвоню! В детский сад!

— Не надо, мам! Не надо!

— А где она?

— В Москве.

— Ты хотя бы адрес у нее спросил? Марьяна где живет? Где она!

— Не знаю. В Медведково.

— Ты что, смеешься над матерью? Адрес! Почтовый адрес!

— Она там не живет! Она у подруги!

— У какой подруги? Ты знаешь, у какой подруги?

— Не знаю. Пусть это тебя не волнует.

— Не волнует!.. А чем вы там питаетесь?

— Всем!

— Где Дима? Я звоню — никто не подходит!

— Уехал. Уехал он. Мам, не хлопай крыльями.

— Куда уехал?! Андрюша, если деньги кончились, возьми у Сойкиных!

— Я уже занял.

— А куда Дима уехал?

— Не знаю.

— А почему у тебя голос такой, ты простудился?

— Мам, все в порядке, отдыхай.

— Как это все в порядке?! Это порядок?! Тебе ребенка подкинули, а ты не знаешь...

— Нет, к сожалению. Она его возьмет.

— То есть как? Куда она его возьмет?

— Не знаю, мам.

— А я вот знаю! Вот я знаю! Я ее адрес записала! Вынула паспорт и посмотрела! Вот так и знай! Потому что у меня интуиция!.. Она авантюристка, а ты вообще не знаю кто, такого еще морального урода земля не создавала! Женился бы нормально, как все люди...

— Ой, мам, мам, мам, телефон плавится. Когда приедешь?

— У меня тоже в Москве есть знакомые! — вдруг произнесла Катя со страшной язвительностью. — Вот не скажу! Ищите! Поеду по музеям ходить! — Она кинула трубку и вышла из будки в состоянии боевой готовности. Откричалась. Освежилась. — Спасибо, девушка. Поговорила. Сколько минут?

Андрей умылся. Никита давно забыл про страх, размахивал кастрюлькой и сыпал рис на пол. И докладывал:

— Баба Катя звонила.

— Баба Катя.

— Баба Катя из Москвы звонила.

— Нет, из деревни.

— Нет, из Москвы.

— Почему из Москвы? Из деревни. Перестань сыпать рис.

— Баба Катя живет в Москве.

— Почему в Москве, она живет здесь. Пусти-ка, будем кашу варить.

— Нет, баба Катя живет в Москве.

— Не кричи на меня, дитя, — сев на пол, сказал Андрей с тоской и стал подбирать рис. — Хоть ты... на меня не кричи.

— В Москве! В Москве! В Москве! — раскричалось дитя.

И это была правда — настоящая бабушка Катя жила в Москве.

Вот она — в белом халате и в белой шапочке. Она вышла в вестибюль клиники встретить Екатерину Терентьевну.

Они пожали друг другу руки.

— Екатерина Ивановна.

— Екатерина Терентьевна.

И изучали друг друга — один долгий многоопытный взгляд и улыбка, и все понятно. Они были одного возраста и одного роста. Одинаковый цвет волос и глаз.

— Я сегодня дежурю, — оправдывалась Екатерина Ивановна, — но это даже лучше: тут спокойно можно поговорить.

Они шли длинными коридорами. Был вечер. Потом они удобно устроились в ординаторской.

— Что я могу вам сказать конкретно?.. Сын уехал в командировку и оставил мне этот документ — согласие на развод. Оно лежит у меня здесь, поскольку Марьяна не хочет появляться у нас дома. Сын сказал, чтобы я постаралась уговорить ее не делать этого шага, но если уж она будет настаивать, если ей это необходимо — то, ничего не попишешь, придется эту бумагу ей отдать. Что касается меня, я надеялась, что они вместе получат квартиру, а там уж пусть как хотят — меня это не касается. Я устала, я не хочу об этом думать... вы меня понимаете! Я против этого развода, я терпела, я им помогала...

— А почему она не хочет появляться у вас? — перебила Катя. — Она звонила?

— Да. Она у подруги. Обещала зайти сюда за этой бумагой. Ох, Екатерина Терентьевна, все это быт, быт, быт, даже скучно рассказывать. Ну их! Дай бог ей счастья! Я совершенно искренне это говорю, хотя и свекровь. Что-то вы кашляете сильно.

— Простудилась в деревне. Да я сама свекровь, у меня старший сын — тоже... Ребенок у них...

— А у меня дочь, тридцать три года... Сейчас у нас живет. Хотите, я вас послушаю?

— Хорошо бы, не откажусь. Только... много было вопросов, пока шла... а теперь...

Катя была сбита с толку — женщина эта оказалась прямо-таки ее двойником.

— Раздевайтесь, — сказала Екатерина Ивановна. — Марьяна у нас недолго жила, потом снимали комнату. У моего мужа тяжелый характер, и он давно пенсионер, он все время дома. А тут девчонки, тряпки, бесконечный треп по телефону, потом ребенок... Правда, мы не сразу ее приняли, надо было приглядеться — в дом берем, а как же? Марьяна все запоминает... Все про себя, про себя — копит... Сын не хотел ребенка, он этого прямо не высказывал, но женщины ведь чувствуют? Она мне не грубила, ничего плохого сказать не могу... Я и сыну говорю — вспомни, ведь была ж у вас любовь...

— Вот, вот, — сказала Екатерина Терентьевна, — вот именно...

— Нет, у них память короткая! Я ему говорю: «Женя, вспомни хорошее, что было...»

— Короткая! — вторила ей Катя, — короткая...

— А он уткнется в свой приемник или в этот... у него техники нагорожено до потолка, все деньги туда тратили. А Марьяна возьми да поставь свою машинку на тот же стол, а магнитофон сняла, а он привел гостей... — Екатерина Ивановна в сердцах махнула рукой. — Вот вам и повод. А он ушел к нам. А она взяла машинку и к подруге. Взяла Никиту у нас и к своей матери — во Львов...

— А может, они уж помирились давно? А мы тут с вами сидим...

— Нет, не думаю. Сын в командировке...

Тихонько приоткрылась дверь ординаторской. Вошла Марьяна.

— Можно? Ой, меня так долго не пускали! Здравствуйте, Екатерина Ивановна! Я пришла за бумажкой. Завтра суд. Наконец-то...

— А подождать нельзя? Женя вернется к праздникам, — проговорив приготовленную фразу, Екатерина Ивановна вскочила и стала дергать ящики в столе.

Екатерина Терентьевна сидела спиной.

Марьяна ее как будто не узнавала. Нет, не видела. Не смотрела вниз, смотрела куда-то мимо, в окно, нет, в потолок. Наматывала на палец косынку и напряженно смотрела в потолок.

— Нет, лучше письменно. А то я за себя не ручаюсь. Еще зареву не дай бог. А зачем эта комедия?

Екатерина Терентьевна притаилась за ширмой и бесшумно, поспешно натягивала платье. Надо было выйти, объявиться. Но тянула, подслушивала. Подслушивала жадно, боясь пропустить слово...

— Как сейчас живешь? — спросила у Марьяны бывшая свекровь.

— По-всякому. Чуть замуж не вышла.

— Не вышла?

— Нет пока что. Не берут.

— Что ж Никиту нам не привезла? Я предлагала.

— Спасибо. Он у хороших людей сейчас остался. Завтра за ним поеду, билет уже взяла.

— Мы, значит, нехорошие, — вздохнула Екатерина Ивановна и передала документ, согласие на развод, и большой пакет — письма, фотографии, выкройки — все, что осталось в их доме от Марьяны.

— Спасибо, Екатерина Ивановна. За все. Меня там ждут внизу, извините... Я вам после суда позвоню...

— Позвони обязательно. Тебя уже новые родственники разыскивают.

— Какие родственники? — Марьяна остановилась на пороге. — Екатерина Терентьевна?.. Ой!..

— Здравствуй!

— Ой!.. Я завтра за Никитой еду. Уже билет есть... Я звонила вчера... Они там втроем... — Катя вышла за ней в коридор. — Они справляются... Я знаю, что вы про меня думаете — вот, кукушка, вам ребенка подкинула... Я не кукушка, я не кукушка, честное слово, я не кукушка...

— Тут нет выхода! — кричала им сзади Екатерина Ивановна. — По той лестнице, по той! Там нет выхода!

Она спустилась с ними в вестибюль. Марьяна быстро накинула куртку и выбежала. Катя застыла, словно оступилась. За широким окном расхаживал Дима и уже терял терпение. Марьяна бросилась к такси, он — за ней.

— ... Дышите. Дышите глубже. Не дышите. Не дышите. Нет, в легких ничего не нахожу.

Одевайтесь. Давление померим. Я бы вам советовала сделать у нас завтра кардиограмму и рентген.

— Нет, домой, домой, — Катя еще раз одевалась за ширмой. — Хотела — по театрам, по музеям...

— Не увлекайтесь, с бронхитом. Давайте себя побережем. Мы уже старые... Старые тетки.

— Старые тетки... — вторила Катя.

— Чего не понимаем — уже не поймем. И давайте себя по-бе-ре-жем. Пусть они сами, сами...

— Побережем, — вторила Катя.

Марьяна и Дима ехали в такси. Все уже было сказано за сутки, проведенные во взаимных обличениях, за последнюю бессонную ночь. И договорились — больше ни слова, он — опять:

— ... Все-таки я хочу понять...

— Зачем ты ездишь за мной? Зачем ты приехал? Я же все написала.

— А я хочу понять... Нашла еще... кого-нибудь? Какого-никакого?

— Не нашла, так найду, — с тихой злостью отвечала Марьяна, отвернувшись к окну.

— Понятно...

— Я не могу... Когда увидела твою жену, и дочку, и мать, и всех... И тебя там увидела... в жизни — понимаешь?.. А то мы, как на острове...

— И что ты увидела? Что я не принц и в короли не попаду?

— Перестань!.. Не унижайся...

— А ты-то кто? Ты-то сама кто такая?

— Остановите здесь, вон у той дорожки, — попросила Марьяна шофера.

— Куда ты?

— Пусти. Пусти, говорю!

— Не пущу!.. Ну, ладно. Прибежишь — поздно будет!

— Вот, попрощались по-хорошему... Будь счастлив! — крикнула Марьяна и, больно наступив ему на ногу, вывалилась из машины. Упала. Поднялась. Побежала. Потом пошла ровно, упруго держа красивую шею, и прохожие перед ней расступались.

На первомайском торжественном собрании Катя сидела в президиуме рядом с директором завода. Докладчик, как обычно, затянул доклад, и Катя с Петром Поликарповичем стали потихоньку переписываться на листке блокнота.

«8-го у нас пароход, — написала Катя. — Не хочешь отдохнуть с коллективом?»

«Постараюсь», — написал директор.

«Значит, нет? Я лично приглашаю», — написала Катя.

«Оставь пока каюту». — Директор избегал таких прогулок — она знала. В последний день откажется или не придет.

— «Поздравляю, — написала Катя. — С «Микромаша» переманил? Я так и думала. Где он сидит?»

«Первый ряд, справа».

И Катя стала разглядывать несколько надутого, отчужденного, без особых примет мужчину в первом ряду. Петр Поликарпович потянулся к блокноту и приписал: «Идеала нет. Посмотрим». И улыбнулся. И было в этой улыбке понимание, что лучше Кати ему все равно не найти, и Катя улыбнулась в ответ, закрываясь рукой от зала.

Город тянулся на много километров вдоль реки. Собственно город — с жилыми домами и скверами — остался позади, едва угадывался зеленым пятном, а дальше — заводы, фабрики, грузовой порт, склады, краны, подъездные пути и снова заводские трубы.

Катя смотрела с палубы на свой завод. И все пока стояли на палубе. С середины реки привычные места иной раз и не узнаешь.

Маленькая Катя, преданно любившая Екатерину Терентьевну, выглянула из каюты, выбежала, сделала какие-то знаки подругам, скрылась за букетом роз. Она суетилась не потому, что так ей было поручено, а потому, что сочувствовала Кате безмерно — в ее двадцать два года проводы на пенсию представлялись траурным обрядом.

—... Я знала, знала, что он не придет, — говорила Катя маленькая подругам. — У него такое правило: он никогда на праздник со своими не пьет. Без исключения...

— Для Кати — мог бы...

Хрустальную вазу с розами прислал директор, другие подарки были припрятаны до времени у девочек в каюте.

Столько роз Екатерине Терентьевне не приходилось держать в руках. А все-таки было досадно, что он не приехал.

Она забилась в угол каюты и, глядя потемневшими глазами на розы, на длинный балахон с вышивкой, который ей предстояло надеть, раз уж взяла с собой и девочкам показала, на трех подружек, что торчали тут же, будто невесту собирались наряжать, подумала, что ничего этого не нужно, глупо все это...

— Наденьте, Екатерина Терентьевна, покажитесь...

— Вот щипцы, мы вас сейчас уложим...— Появились электрические щипцы для завивки волос.

— Каюту директора еще не отдали? Скажите помощнику — пусть отдаст строителям, они просили. — Она встала и принялась распоряжаться. — А розы туда несите, расставьте по всем столам, чтоб красиво было...

И сама пошла за девочками по коридору.

В одной половине ресторана столы были сдвинуты, в другой стояли, как обычно. Повсюду сновал народ.

— Опять полно чужих, — разволновалась Катя. — Откуда они берутся? Кто раздавал путевки? Я своих всех знаю в лицо!

— Это хлебозавод.

— Нет, в наших каютах меня не обманешь...

— Екатерина Терентьевна, успокойтесь, ну, пожалуйста, — умоляла маленькая Катя, прижимая кулачки к груди.

— А я разве... что?

Правда, надо было успокоиться. Слишком шумно. Куда ни пойдешь, догоняет мощный голос певца: «...Так провожают пароходы, совсем не так, как поезда...»

В каюте Катя надела длинное платье и долго смотрела на себя в зеркало суровым взглядом.

— Можно? А то мы еще не спелись, а там орут, как... — В каюту ворвалась девица — ну чистая ведьма! — и за ней симпатичный парень с аккордеоном. — Первый раз вместе работаем!

Они сели напротив Кати. Девица скинула косынку и стала перекручивать бигуди. С колен ее, с длинного прозрачного платья, которое Катя приняла за ночную рубашку, посыпались предметы — лак для ногтей и пудра, тексты песен, замызганная сумочка и золотые босоножки.

— Давай, что знаешь! — сказала девица парню и вскочила перед Катей: — Просвечивает? Дайте платье на один вечер, работать не в чем, просвечивает! — «Ведьма» была в панике, руки синие, в мурашках, чулок порван, один глаз накрашен, другой нет. Кате стало ее очень жалко. Это была бригада для культурного обслуживания парохода танцами, массовыми играми и песнями. — Давай военную тематику! Праздник же! — велела аккордеонисту бедная затейница. Он заиграл «Катюшу».

Катя отдала девушке свое рискованное платье и, как могла, ее успокоила. И самой стало легче, когда в соседней каюте состоялось переодевание.

— Ничего, бывает... мы тоже выступали... А чулки тогда, чулки — ведь это было чудо света! «Паутинки» тогда назывались...

Затейница, преобразившись, почувствовала себя уверенней, хотя и лепетала, что она от природы застенчива:

— Спеть я могу, а людей боюсь, народа боюсь, на одной силе воли, ну нет призвания, я точно вижу. Что вы мне посоветуете? — вылупив глаза, наступала она на Катю.

И Катя репетировала вместе с ними в каюте:

...А вечер опять хороший такой,
Что песен не петь нам нельзя —
О дружбе большой, о службе морской
Споем веселее, друзья...
Прощай, любимый город...

Так незаметно подкатился вечер, забылись хлопоты, суета, забылись уже тосты, растрогавшие Катю до слез, молодые перекочевали в зал для танцев, немолодые тоже понемногу вставали из-за длинного стола, и все перепуталось — свои, хлебозавод, строители и никому не известные, нахальные чужаки.

Когда все смешалось в гудящий и бестолковый круговорот, и в ресторане тоже освободили место для танцев, и Катю наперебой приглашали танцевать, а она все не шла — обходила стол с бокалом шампанского и все чокалась с кем-то в дальнем конце, не отпуская меж тем одного из кавалеров: «...товарищ Касьянов из стройуправления номер два, они нам сегодня слово дали, что они нас не подведут...», — за ней неотрывно наблюдала Нэля.

Она была тут со своим Мишей-оптиком и со своей компанией. Они держались в сторонe, не смешивались с заводскими, не танцевали, только поглядывали, попивая вино.

Катя бросила неприязненный взгляд в ту сторону — это были чужаки. И Нэля сразу отделилась от компании.

— ...Поздравляю, Екатерина Терентьевна. Если это за праздник можно считать. Желаю нового счастья и всего самого, самого... Ну, как там Андрюша с женой молодой? — Нэля запрокинула бокал с шампанским и поперхнулась. — Строите им квартиру?

— Строим, строим.. Вот товарищ Касьянов обещал не подвести. А ты что ж не танцуешь?

— Чем афера-то кончилась?

— Какая афера?

— Ну вы, Екатерина Терентьевна, меня удивляете... Мальчик у вас остался?

— Никита? Да, мы пока у себя оставили. В детский сад пошел. У нее пока нет условий...

— Ну вы... меня удивляете... Такими делами заправляли, а вас обмухлевать ничего не стоит.

— Не говори! Все обманывают, кому не лень. — Катя перемигнулась с Касьяновым. — Не обманешь? — И он взял ее под руку, хотел увести танцевать, но Нэля цепко держалась рядом.

— Екатерина Терентьевна, мы вас ждем! — пробиралась маленькая Катя сквозь толпу.

— Екатерина Терентьевна! — звали со всех сторон.

— Она же вас всех вокруг пальца обвела. Чем, интересно знать, она вам так...

— Понравилась, понравилась, — уже сердясь, отвечала Катя. — Полюбили мы ее и мальчика, а вот за что — не знаю! Много будешь знать — скоро состаришься, а я не хочу!

— ... И от команды нашего судна разрешите преподнести вам на память... — это говорил помощник капитана, а за его спиной металась навсегда испуганная затейница. Она вынесла спасательный круг с дарственной надписью, и все захлопали:

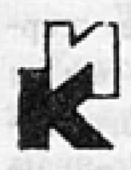
— Товарищи! Товарищи, минуту внимания! Остановите музыку! Все поем хором! — Сколько она ни взмахивала руками, никто петь не начинал, и ей казалось, что над ней смеются. — Екатерина Терентьевна, выручайте, у нас вся программа кувырком... Товарищи-и! Сегодня у нас большой праздник!..

— Найдите Мишутина из бухгалтерии, — шепнула своим Катя.

— Он уже здесь! Он ждет...

Открыли пианино, старик Мишутин сел аккомпанировать, как прежде, на заводских вечерах по праздникам, и Катя, держась за спасательный круг — все-таки руки мешали, мешали пока что,— вышла перед толпой. И запела. И почувствовала, что все ей сегодня подвластно. Звездный час. С тех пор как они пели с Пашкевичем, прошло тридцать лет. Она срывала свой звонкий голос в телефонных боях, не пыталась угнаться за переменчивой эстрадой, но что сегодня случилось?.. Родные лица, маленькая Катя восхищенно смотрит, затейница не сводит благодарных глаз, и даже чужаки потянулись из ресторана... Одну песню спела, и просят еще, ждут... И все песни — о любви, давно прошедшей и потому прекрасной. И много, много глаз — все смотрят на нее и никто не танцует, хотя она показывает, показывает круги, всех приглашает на вальс... Все слушают, будто концерт, — про любовь, прошедшую и навсегда вернаю:

...Пусть я с вами совсем не знаком,
И далеко отсюда мой дом...



«Мосфильм»

**«Баллада о доблестном рыцаре Айвенго»** (по мотивам романа Вальтера Скотта «Айвенго»), 9 ч.
Автор сценария Л. Нехорошев. Режиссер С. Тарасов. Оператор Р. Веселер. Художник С. Меняльщиков. Композитор И. Кантюков. Автор и исполнитель баллад В. Высоцкий. Звукооператор Е. Попова.
Роли исполняют: Т. Акулова. П. Гаудиньш, Б. Химичев, Л. Кулагин, Р. Анцанс, Б. Хмельницкий, Ю. Смирнов, А. Филиппенко, В. Томкус, А. Масюлис, Н. Дупак. М. Булгакова.

**«Васса»** (по мотивам пьесы М. Горького «Васса Железнова»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Панфилов. Оператор Л. Калашников. Художник Н. Двигубский. Композитор В. Биберган. Звукооператор А. Хасин.
Роли исполняют: И. Чурикова, В. Медведев, Н. Скоробогатов, О. Машная, Я. Поплавская, В. Якунина, В. Теличкина, В. Богачев, А. Филозов, В. Соболев, Т. Кравченко, Т. Калистратова, Ваня Панфилов.

**«Вокзал для двоих»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов. Режиссер Э. Рязанов. Оператор В. Алисов. Художник А. Борисов. Композитор А. Петров. Текст песни Э. Рязанова. Звукооператор О. Зильберштейн.
Роли исполняют: Л. Гурченко, О. Басилашвили, Н. Михалков, Н. Мордюкова, А. Ширвиндт, М. Кононов, А. Вознесенская, Т. Догилева, О. Волкова, Р. Этуш, Т. Юнусов.

**«Домой!»** (по рассказу А. Платонова «Возвращение»), 10 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Егиазаров. Оператор К. Петриченко. Художник А. Кузнецов. Композитор А. Эшпай. Текст песни Р. Рождественского. Звукооператор И. Майоров.
Роли исполняют: А. Михайлов, И. Купченко, Е. Васильева, Вася Кривун, Женя Булакова, Д. Залов, М. Кислов, Н. Маликов, Ю. Мартынов, Н. Сморчков.

**«К своим!..»**, 8 ч.
Авторы сценария А. Кучаев, А. Мишарин. Режиссер В. Левин. Оператор В. Листопадов. Художник Т. Лапшина. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: А. Соловьев, Т. Кулиш, А. Пряхин, Ю. Нифонтов, Н. Волков, В. Сафонов, Л. Калюжная. В. Березуцкая, А. Пашутин, А. Январев.

**«Любовью за любовь»** (по мотивам комедии Вильяма Шекспира «Много шума из ничего»), 9 ч.
Авторы сценария Т. Березанцева, Е. Лобачевская. Режиссер Т. Березанцева. Операторы И. Гелейн, В. Степанов. Художники Е. Черняев, В. Фабриков. Композитор Т. Хренников. Тексты песен П. Антокольского, Е. Шатуновского. Звукооператоры В. Ладыгина, В. Бабушкин.
Роли исполняют: Е. Нестеренко, А. Пугачева, С. Мартынов, А. Ливанов, Г. Георгиу, Л. Удовиченко, А. Исайкина, А. Арлаускас, Л. Ярмольник, Ф. Чеханков, А. Дубовский, Б. Гитин.

«Мосфильм» (СССР) — «Динавильон ЛТДА», «Продуксьонес Касабланка ЛТДА» (Колумбия), при участии В/О «Совинфильм» (СССР) и «Фосине» (Колумбия).

**«Избранные»** (по мотивам одноименного романа Альфонсо Лопеса Микельсена), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария С. Соловьев, при участии Альфонсо Лопеса Микельсена. Режиссер С. Соловьев. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Звукооператор В. Бобровский.
Роли исполняют: Л. Филатов, Т. Друбич, Ампаро Грисалес, Рауль Сервантес, Сантьяго Гарсиа, Родриго Пардо, Карл Вест, Луис де Сулуэта, Лина Батеро, А. Пороховщиков, С. Шебеко, Рейнальдо Морэ, Патриция Мильс.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького.

**«Живая радуга»** (по мотивам произведений Н. Носова), 7 ч.
Автор сценария Е. Митько. Режиссер Н. Бондарчук. Оператор А. Филатов. Художник Б. Комяков. Композитор Б. Петров. Автор песни Н. Бурляев. Звукооператор Н. Шарый.
Роли исполняют: Рома Генералов, Катя Лычева, Лиза Волкова, Н. Бурляев, Н. Бондарчук, С. Станюта, И. Макарова, А. Лицитис, А. Бондарчук.

**«Инспектор ГАИ»**, 8 ч.
Автор сценария А. Бородянский. Режиссер Э. Уразбаев. Оператор М. Роговой. Композитор Э. Хагагортян. Звукооператор Л. Бухов.
Роли исполняют: С. Никоненко, Н. Михалков, О. Ефремов, М. Левтова, Н. Парфенов, В. Ильичев, Р. Рязанова, Ю. Кузьменков, Н. Засухин, Е. Перов, А. Ганшин, Д. Перов.

**«Обещаю быть!..»**, 8 ч.
Автор сценария и режиссер В. Максаков. Оператор К. Арутюнов. Художник А. Клопотовский. Композитор В. Комаров. Текст песен Н. Тарасова. Звукооператор Г. Давид.
Роли исполняют: В. Носик, М. Виноградова, Е. Сабельникова, Е. Старостина, В. Проскурин, Б. Новиков, Н. Волков, С. Ельцов, Саша Асланов, Элла Аймалетдинова, Антон Абрамов, Анатолий Богданов, Дмитрий Бородин, Александр Воробьев, Ольга Дольникова, Ольга Ивашкина, Андрей Карачинский, Маргарита Лобко, Иван Охлобыстин, Ирина Шклярова.

**«Однолюбы»**, 8 ч.
Автор сценария Н. Лырчиков. Режиссер М. Осепьян. Оператор М. Якович. Художники В. Власков, О. Краморенко, Н. Емельянов. Композитор В. Терлецкий. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: И. Лапиков, Г. Макарова, И. Рыжов, Г. Демина, И. Новикова, Б. Сморчков, Л. Кузнецова, М. Кокшенов, Е. Ханаева, М. Сидоров, М. Андрианова, В. Антоник, Хайнс Браун.

**«Приказ: перейти границу»**, 9 ч.
Авторы сценария Г. Марков, Э. Шим. Режиссер Ю. Иванчук. Оператор В. Гинзбург. Художник Е. Галей. Композитор М. Минков. Звукооператор В. Набатников.
Роли исполняют: В. Бирюков, Н. Егорова, В. Незнанов, Э. Романов, А. Потапов, А. Силин, В. Рыжаков, И. Пушкарев, В. Баранов, В. Маслаков, Б. Невзоров, Н. Иванов, Е. Герасимов, Т. Нигматулин, Л. Белозорович.

«Центрнаучфильм»

**«Рысь выходит на тропу»**, 7 ч.
Авторы сценария Л. Белокуров, Н. Кемарский, при участии А. Бабаяна. Режиссер А. Бабаян. Оператор А. Казнин. Художник Ю. Холин. Композитор Д. Кривицкий. Звукооператор Н. Кузнецов.
Роли исполняют: Д. Орловский, Ф. Сергеев, С. Юртайкин, И. Кашинцев, Е. Москалев, А. Харланов, И. Чуриков.

«Ленфильм»

**«Родителей не выбирают»**, 10 ч.
Автор сценария В. Трунин. Режиссер В. Соколов. Операторы В. Грамматиков, Н. Покопцев. Художник А. Федотов. Композитор Е. Крылатов. Текст песен А. Шульгиной. Звукооператор Г. Голубева.
Роли исполняют: А. Смоляков, Владик Градов, П. Юрченков, Андрей Федоров, М. Шиманская, Ира Колесникова, Е. Майорова, Д. Градова, Ю. Кузьменков, Е. Драпеко, З. Адамович, А. Рудаков, Н. Скоробогатов.

**«Семь часов до гибели»**, 7 ч.
Автор сценария В. Акимов. Режиссер А. Вехотко. Оператор С. Иванов. Художник В. Костин. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт.
Роли исполняют: Е. Жариков, Н. Гвоздикова, Ю. Демич, Л. Марков, А. Збруев, Г. Дмитриев, Н. Горлов, Ю. Малышев.

**«Шурочка»** (по повести А. И. Куприна «Поединок»), 10 ч.
Автор сценария и режиссер И. Хейфиц. Оператор Д. Долинин. Художник В. Светозаров. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: Е. Финогеева, А. Николаев, Л. Гурченко, К. Григорьев, С. Садальский, Н. Скоробогатов, В. Смирнитский, Н. Ферапонтов, Ю. Медведев, И. Дмитриев, Р. Илюткин.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

**«Возвращение Баттерфляй»**, 10 ч.
Автор сценария В. Врублевская. Режиссер О. Фиалко. Оператор Г. Энгстрем. Художники С. Хотимский, А. Шеремет. Звукооператор Е. Межибовская.
Роли исполняют: Е. Сафонова (поет Г. Ципола), А. Лиедскалныня, Катя Казанцева, И. Миколайчук, Г. Золотарева, В. Ивашова, И. Гаврилюк, С. Говорухин, Г. Гладий, М. Тавадзе, Г. Перадзе, Э. Романов, А. Топчиян, Х. Данцберга, М. Юбургская, Н. Задниправский, О. Искандеров, Л. Лобза.

Рижская киностудия

**«Голова Тереона»**, 9 ч.
Автор сценария Э. Ланс. Режиссер В. Брасла. Оператор Д. Симанис. Художник И. Романова. Композитор И. Калнынь. Звукооператор А. Патрикеева.
Роли исполняют: Ю. Барткевич, А. Албуже, Я. Екабсонс, Л. Криванс, Л. Катковска, Р. Витыня, В. Карпачс, М. Вердиньш.

Литовская киностудия

**«Извините, пожалуйста»**, 10 ч.
Автор сценария и режиссер В. Жалакявичус. Оператор Д. Печюра. Художник В. Калинаускас. Композитор В. Кярнагис. Звукооператор Ю. Ширвинскас.
Роли исполняют: К. Сморигинас, А. Кайдановский, Р. Адомайтис, Н. Ожелите, Е. Соловей, Э. Шулгайте, Д. Банионис, В. Бледис.

«Грузия-фильм»

**«Дмитрий II»**, 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 6 ч.
Автор сценария и режиссер Р. Хотивари. Операторы Д. Кристесашвили, Г. Гамилагдишвили. Художник К. Коридзе. Звукооператор И. Манджгаладзе.
Роли исполняют: Л. Тутберидзе, О. Коберидзе, Г. Бурджанадзе, З. Магалашвили, Э. Бурдули, Г. Сорчимелидзе, К. Кавсадзе, Г. Чугуашвили, Г. Сагарадзе, И. Кахиани, М. Арабули и другие.

«Туркменфильм»

**«Печальная повесть любви»** (по мотивам повести В. Козина «Прямая Нога»), 8 ч.
Автор сценария Е. Митько. Режиссер М. Союнханов. Оператор Э. Реджепов. Художник А. Чернов. Композитор Н. Халмамедов. Звукооператор Ю. Ягмуров.
Роли исполняют: А. Джаллыев, Х. Муллык, О. Черкезов, О. Геленов, Ю. Кулиев, Э. Орунова, Л. Жемчужная, Д. Ишманкулиева и другие.

«Узбекфильм» — «Таджикфильм»

**«Юность гения»**, 9 ч.
Автор сценария О. Агишев, при участии Э. Ишмухамедова. Режиссер Э. Ишмухамедов. Оператор Т. Логинова. Художник Э. Калонтаров. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Шацкий.
Роли исполняют: Бахтияр Закиров, Фуркат Файзиев, А. Мухамеджанов, Р. Кубаева, Батыр Закиров, В. Томкус, В. Чхаидзе, Д. Давиташвили, Г. Ленхобоев, М. Мантчанов, Ш. Иргашев, Д. Файзиев и другие.

Зарубежные фильмы

**«Опасный эксперимент»**, 9 ч.
Производство «Диалог» (Венгрия). Автор сценария Петер Куцка. Режиссер Андраш Сурди. Оператор Тамаш Немешчои. Художник Андраш Дьюрки. Композитор Жолт Дёме.
Роли исполняют: Пал Хетеньи, Габор Ревицки, Шандор Гашпар, Тамаш Вегвари, Шандор Халмади, Петер Цибулаш и другие.

**«Маленькие звезды»**, 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Вьетнам).
Автор сценария Ву Бао. Режиссер Куок Лонг. Операторы Куанг Туан, Фан Тха. Художник Нго Суан Хоанг. Композитор Хонг Данг.
Роли исполняют: Тхань Тхюи, Минь Чау, Бик Фыонг, Као Хыонг, Чинь Тхинь, Ву Динь Хай, Нгок Тхау, Май Конг.

**«Долгий путь в школу»**, 8 ч.
Производство ДЕФА (ГДР).
Авторы сценария Гизела и Гюнтер Карау. Режиссер Рольф Лозански. Оператор Гельмут Гревальд. Художник Йохен Келлер. Композитор Карл-Эрнст Зассе.
Роли исполняют: Франк Трегер, Ирис Рифферт, Клаус Пионтек, Гойко Митич, Барбара Шнитцлер, Фриц Марквардт, Клаус Манхен.

**«Кто убил Рашель К.»**, 7 ч.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба).
Авторы сценария Хулио Гарсиа Эспиноса, Серхио Хираль, Оскар Вальдес. Режиссер Оскар Вальдес. Оператор Рауль Родригес. Художник Роберто Ларрабур. Композитор Лео Броувер.
Роли исполняют: Карлос Хили, Марио Бальмаседа, Норберто Бланко, Карлос Монктесума, Хуан Карлос Ромеро, Рохелио Леива и другие.

**«Сказание о Чхун Хян»**, 1-я серия-7 ч, 2-я серия — 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов КНДР.
Авторы сценария Пак Ин Хун, Ким Сен Гу. Режиссеры Ю Вон Хун, Юн Рён Гью. Оператор Пак Гьон Вон. Композиторы Сон Дон Чхун, Ли Сок.
Роли исполняют: Ким Ен Сук, Чхо Сун Гью, Ко Ен Хван, Ким Сон Ен, Ю Вон Хун, Им Со Ман.

**«Удачное приземление»**, 7 ч.
Производство Телевидения ГДР.
Авторы сценария Эберхард Шефер, Ганс Хайнрих. Режиссер Эберхард Шефер. Оператор Ганс Хайнрих. Художник Иоахим Отто. Композитор Гельмут Нир.
Роли исполняют: Хайнц Реннхак, Сольвейг Мюллер, Альфред Штрубе, Юрген Цартман, Гисберт-Петер Терхорст, Урсула Штаак, Регина Хайнтце, Юрген Фрорип.

**«Последние цветы художника»**, 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Николае Мэрджиняну, Иосиф Нагну. Режиссер Николае Мэрджиняну. Оператор Кэлин Гибу. Художник Николае Дрэган. Композитор Лучиан Мецциану.
Роли исполняют: Ион Карамитру, Мария Плоае, Джордже Константин, Виктор Ребенджук, Овидиу Шумахер и другие.

**«Соната для рыжей девчонки»**, 7 ч.
Производство «Готвальдов» (Чехословакия).
Авторы сценария Войтех Вацке, Вит Ольмер. Режиссер Вит Ольмер. Оператор Юрай Фандли. Композитор Петр Ульрих.
Роли исполняют: Станислава Цоуфалова, Ладислава Коздеркова, Любор Токош, Владимир Вондра, Антонин Навратил и другие.

**«Хочу жить»**, 7 ч.
Производство «Ядран-фильм» (Югославия).
Автор сценария Мирко Саболович. Режиссер Мирослав Микулян. Оператор Ивица Райкович. Художник Владимир Тадей. Композитор Алфи Кабильо.
Роли исполняют: Фабиан Шоваговић, Милан Штрлич, Ева Беговић, Милан Срдоч, Зденка Хершак, Углеша Коядинович. Вера Зима, Илия Ивежич.

**«Великий клоун»**, 8 ч.
Производство «Эмбрафилмэ синедиа» — «Гран циркус Бартоло» (Бразилия).
Авторы сценария Вильям Коббетт, Луис Олимеша, Меузе Касадо. Режиссер Вильям Коббетт. Оператор Афонсо Виана. Художники Вани, Д'Мартинс. Композитор Айртон Барбоза.
Роли исполняют: Луис Армандо Кейрус, Анжелина Мунис, Эдуардо Торнаги, Мария Помпеу, Ренато Коутиньо, Эммануэл Кавалканти.

**«Абдулла»**, 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Зафо филмз» (Индия).
Автор сценария Джордж Марцбетуни. Режиссер Санджай Кхан. Оператор В. Гопикришна. Художник Манзур. Композитор Р. Д. Барман.
Роли исполняют: Радж Капур, Санджай Кхан. Зинат Аман.

**«Стены»** (по роману Абд Аррахмана Арравиа «Луна и стены»), 7 ч.
Производство Генеральной организации кино (Ирак).
Автор сценария Субри Муса. Режиссер Мухаммед Шукри Джамиль. Оператор Хатим Хуссейн. Композитор Амир аль Сараф.
Роли исполняют: Сами Абдаль Хамид, Тома аль Тамими, Ибрагим Джаляль, Саадия аль Зейди, Гази аль Тикрати, Кярим Аввад.

**«По ту сторону моста»**, 9 ч.
Производство «Продуксьонес дель Рей С. А.» (Мексика).
Автор сценария и режиссер Гонсало Мартинес Ортега. Оператор Леон Санчес. Композитор Хуан Габриель.
Роли исполняют: Хуан Габриель, Эстела Нуньес, Валентин Трухильо, Луча Вилья, Хулео Алеман и другие.

**«Похищение по-американски»**, 9 ч.
Производство «Мартин Полл Продакшнз» (США).
Автор сценария Дэвид Шоу. Режиссер Джон Пейсер. Оператор Фрэнк Холгейт. Композитор Билл Конти.
Роли исполняют: Кристофер Конелли, Элке Соммер, Кристофер Ллойд, Боб Сигрин, Брайан Бродски. Хуанин Клей, Морган Полл.

**«Саламандра»** (по роману Мориса Уэста), 8 ч.
Производство «Орби» (США).
Автор сценария Роберт Кац. Режиссер Питер Циннер. Оператор Марчелло Гатти. Художник Джантито Бурчелларо. Композитор Джерри Голдсмит.
Роли исполняют: Энтони Куин, Франко Неро. Сибил Дэннинг, Кристофер Ли, Мартин Бэлзам, Клаудиа Кардинале, Эли Уоллах.

**«Дива»**, 10 ч.
Производство «Ле фильм Галакси» — «Гринвич фильм продюксьон» (Франция).
Авторы сценария Жан-Жак Бене, Жан Ван Амме, Режиссер Жан-Жак Бене. Оператор Филипп Русcело. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Вильгельмения Уиггинс Фернандес, Фредерик Андре, Ролан Бертен, Ришар Боренже, Жерар Дармон, Жак Фабри, Тхюи Ан Лу, Доминик Пинон, Анни Роман.

**«Жертва коррупции»**, 8 ч.
Производство «Ле фильм де ля Друетт» (Франция).
Авторы сценария Ален Бонно, Мишель Левиан, Жак Корталь. Режиссер Ален Бонно. Оператор Жан Шарвен. Композитор Даниэль Юмер.
Роли исполняют: Марлен Жобер, Виктор Лану, Патрик Бушитей, Агнес Шато, Этьен Шико, Бернар Кроммб, Кристоф Ламбер.

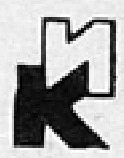
**«Осиное гнездо»** (по роману Вивиан Вийямон), 9 ч.
Производство «Виадук продюксьон» — «Антенн-2» (Франция).
Авторы сценария Вивиан Вийямон, Жоска Пилисси. Режиссер Жоска Пилисси. Оператор Жан Бадаль. Композитор Жерар Гюстен.
Роли исполняют: Эмилия Монжене, Бернар Фрессон, Эвелин Дресс, Жюльетт Милз.

**«Черная мантия для убийцы»**, 9 ч.
Производство «Селта фильм» — «ФРЗ» (Франция).
Автор сценария и режиссер Хосе Джованни. Оператор Жан-Поль Шварц. Художник Вилли Хольт. Композитор Оливье Дассо.
Роли исполняют: Анни Жирардо, Клод Брассер. Бруно Кремер, Жак Перрен, Катрин Аллегре, Жак Мори. Анни Корель.

**«Врата юности»** (по одноименному произведению Ицуки Хироюки), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 5 ч.
Производство «Тоэй» (Япония).
Автор сценария Ногами Тацуо. Режиссеры Курахара Корэёси, Фукасака Киндзу. Операторы Накадзава Хандзиро, Накадзима Тору. Композитор Ямадзаки Хако.
Роли исполняют: Сугахара Бунта, Мацудзака Кэйко, Сато Конти, Ватасэ Цунэхико, Вакаямо Томисабуро, Цурута Кодзи.

**«Тень воина»**, 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Тохо» (Япония).
Авторы сценария Акира Куросава, Масато Идэ. Режиссер Акира Куросава. Операторы Такао Сайто, Сёйдзи Уэда. Художник Ёсиро Мураки. Композитор Синитиро Икэбэ.
Роли исполняют: Тацуя Накадаи, Цутому Ямадзаки. Кэнити Хагивара, Хидэдзи Отаки, Масаюки Юи и другие.

## ПОЗДРАВЛЯЕМ



С 85-летием

**ИВАНОВА Александра Гавриловича,** кинорежиссера,
народного артиста СССР

С 80-летием

**СУТЕЕВА Владимира Григорьевича,** художника,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 75-летием

**КЛИГМАН Марию Марковну,** кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых,
лауреата премии имени Ломоносова

**ЛАВРЕНТЬЕВА Владимира Ивановича,** кинорежиссера,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата премии имени Ломоносова

**РАППАПОРТА Герберта Морицевича,** кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственных премий СССР

С 70-летием

**ИЗРАИЛЕВА Михаила Марковича,** кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР

**САВЕЛЬЕВУ Эру Михайловну,** кинооператора и кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

**ХОХРЯКОВА Виктора Ивановича,** киноактера,
народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР

С 60-летием

**БАСОВА Владимира Павловича,** кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственных премий РСФСР имени братьев Васильевых

**МЯГКОВА Александра Васильевича,** народного художника РСФСР,
лауреата Ленинской премии

**ПУГОВКИНА Михаила Ивановича,** киноактера,
народного артиста РСФСР

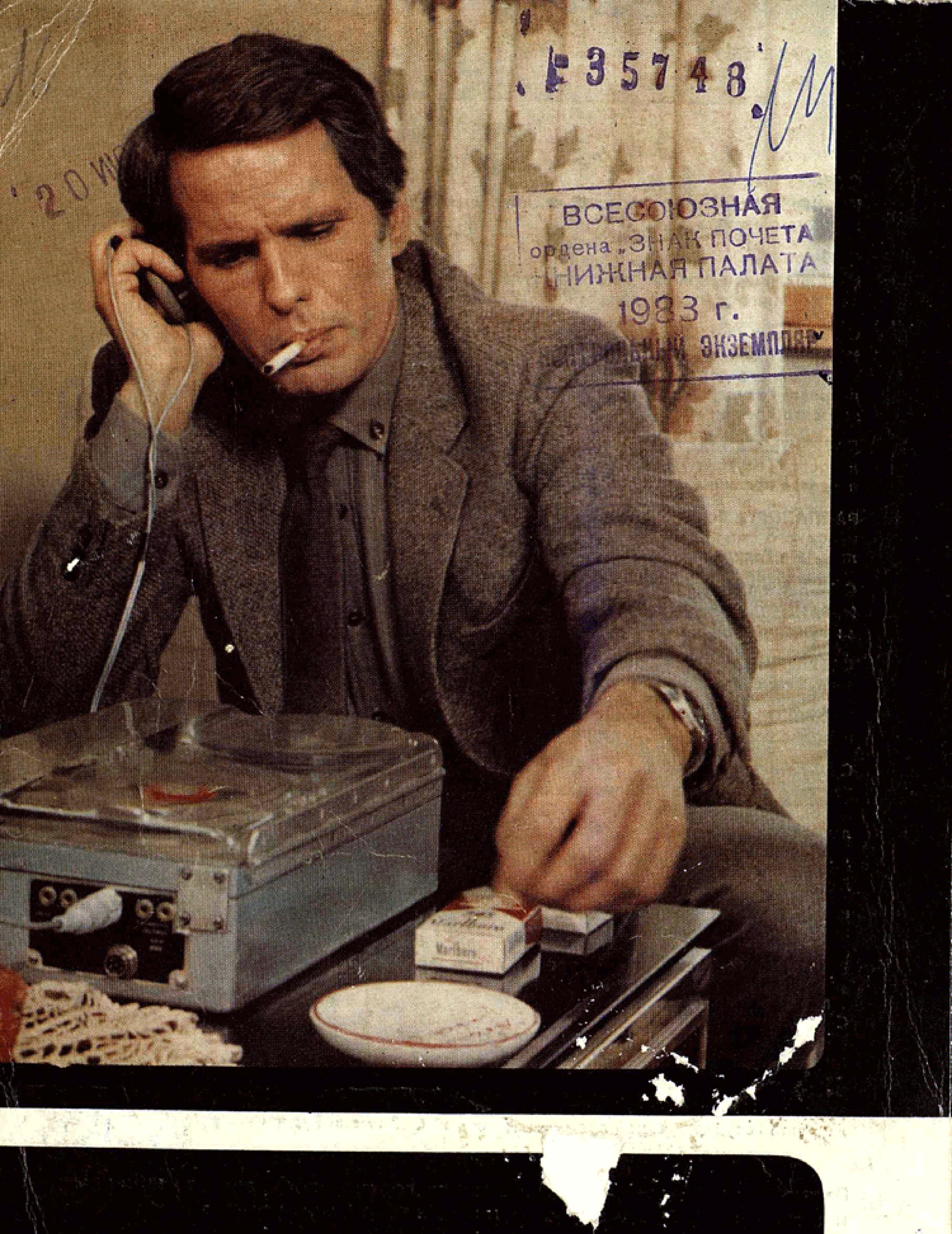
**СТРИЖЕНОВА Глеба Александровича,** киноактера,
заслуженного артиста РСФСР

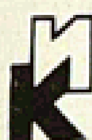
С 50-летием

**КЛИМОВА Элема Германовича,** кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

**КУЗИНА Евгения Васильевича,** кинооператора,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР,
лауреата Государственной премии Таджикской ССР имени Рудаки

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов


35748
ВСЕСОЮЗНАЯ
ордена „ЗНАК ПОЧЕТА
НИЖНАЯ ПАЛАТА
1983 г.
ЭКЗЕМПЛЯР"
Marlboro



## Илдико Шойком

*(Венгрия)*

*Фото А. Зуева*

**Барбара Брыльска**

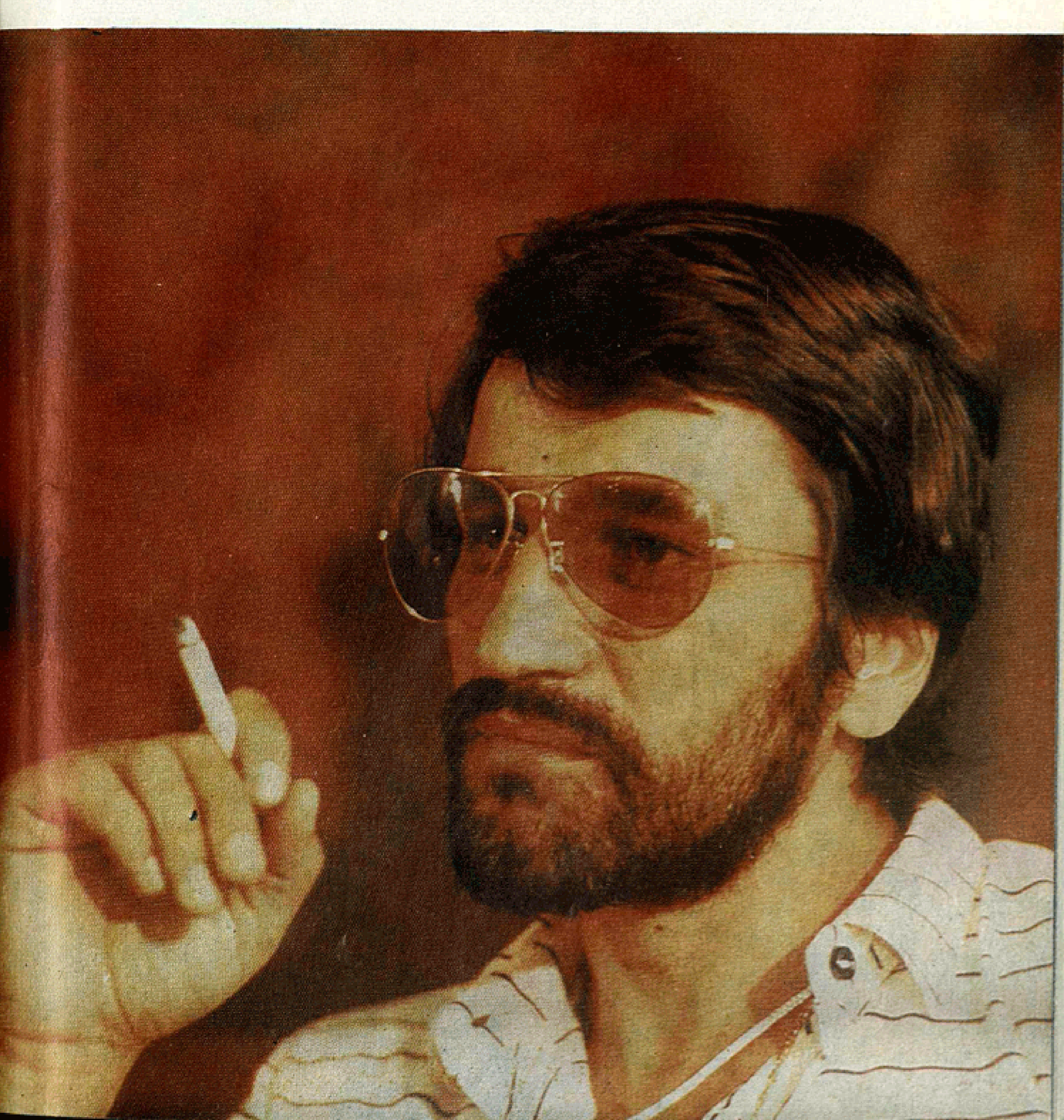
*(Польша)* *Фото А. Зуева*



## Драган Николич

*(Югославия)*

*Фото Ю. Быковского*





**Зузана Коцурикова**

*(Чехословакия)*

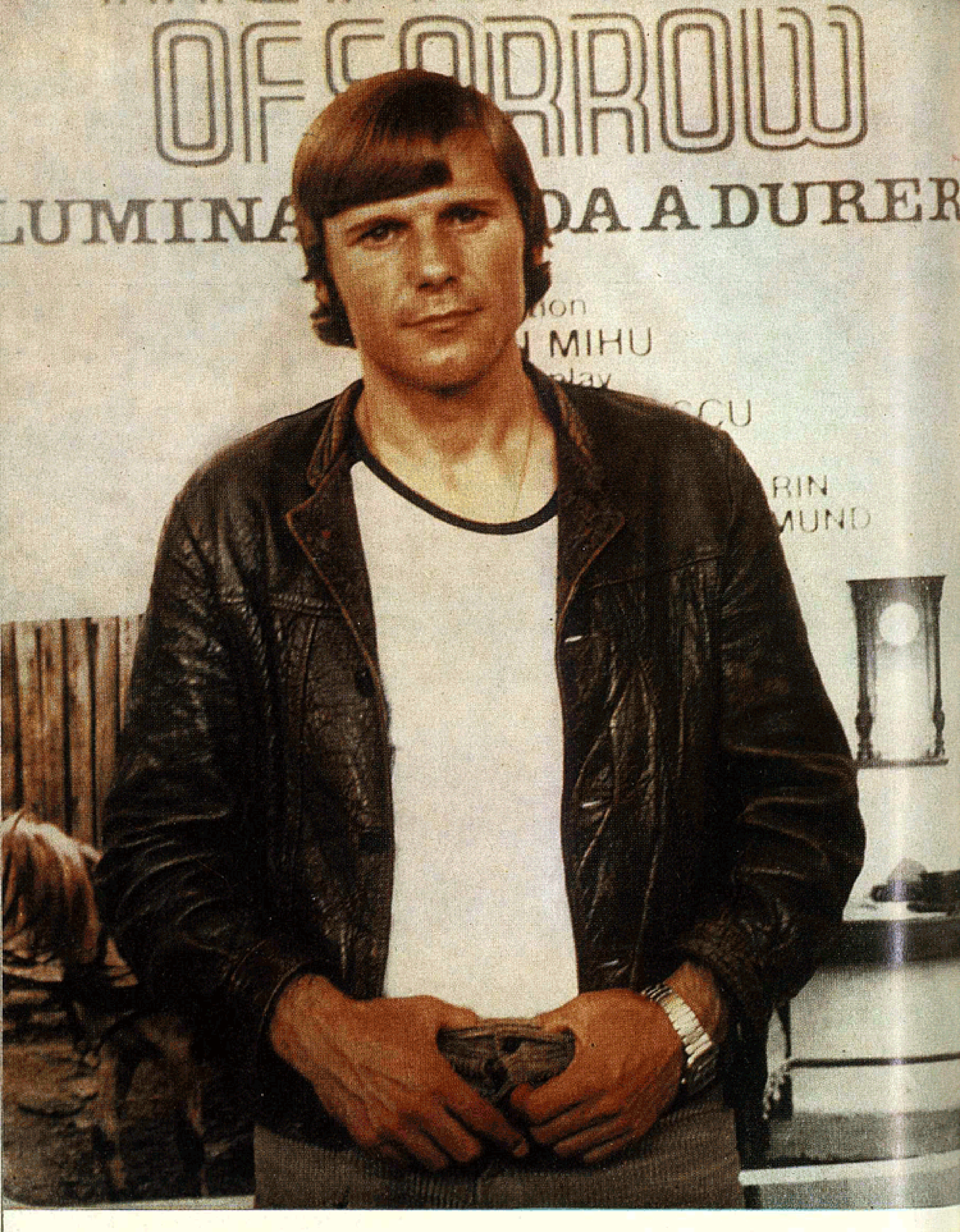
*Фото В. Плотникова*



## Зиеу Тхюи Ан

*(Вьетнам)*

*Фото А. Зуева*




**Георге Марин** *Фото А. Зуева*

*(Румыния)*

**Траудль Куликовски**

*(ГДР)* *Фото В. Плотникова*



**Аня Пенчева**

*(Болгария)* *Фото В. Плотникова*

